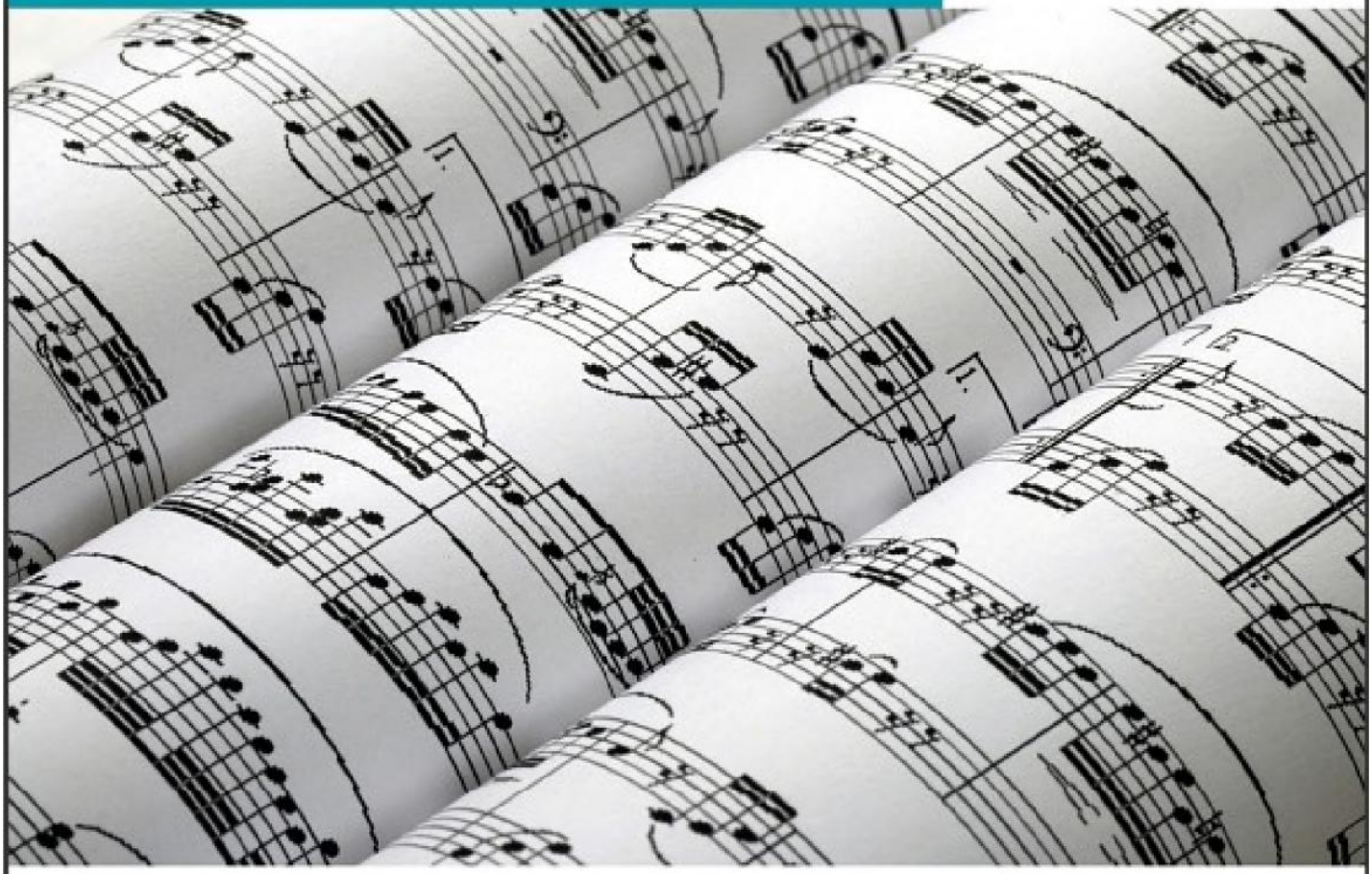
Dictionnaire du Jazz

LES DICTIONNAIRES



ENCYCLOPÆDIA UNIVERSALIS

Copyrighted material

Cet ouvrage a été réalisé par les services éditoriaux et techniques d'Encyclopædia Universalis

ISBN : 9782852295537

© Encyclopædia Universalis France, 2016

Retrouvez-nous sur http://www.universalis.fr

Couverture : © Johnkwan/Shutterstock

Pour tout problème relatif aux ebooks Universalis,
merci de nous contacter directement sur notre site internet :
http://www.universalis.fr/assistance/espace-contact/contact

Copyrighted material

Bienvenue dans le *Dictionnaire du Jazz*, publié par Encyclopædia Universalis.

Vous pouvez accéder simplement aux articles du Dictionnaire à partir de la Table des matières.

Pour une recherche plus ciblée, utilisez l'Index, qui analyse avec précision le contenu des articles et multiplie les accès aux sujets traités.

Uniquement sur Amazon :
Afin de consulter dans les meilleures conditions cet ouvrage, nous vous conseillons d'utiliser, parmi les polices de caractères que propose votre tablette ou votre liseuse, une fonte adaptée aux ouvrages de référence (par exemple Caecilia pour Kindle). À défaut, vous risquez de voir certains caractères spéciaux remplacés par des carrés vides (□).

Copyrighted material

ADDERLEY CANNONBALL (1928-1975)

Né à Tampa (Floride) le 15 septembre 1928, le saxophoniste et compositeur de jazz américain Julian Adderley est issu d'une famille de musiciens.

Par admiration pour Lester Young, il étudie différents instruments à vent : clarinette, flûte, trompette, et choisit enfin le saxophone alto. Dès l'âge de vingt ans, en 1948, il enseigne à la Dillard High School de Fort Lauderdale (Floride) avant de faire son service militaire en 1950.

C'est là qu'il rencontre Junior Mance (piano) et Curtis Fuller (trombone), avec lesquels il jouera souvent en compagnie de son frère Nat Adderley.

À New York, en 1955, toujours avec Nat, il dirige une petite formation. Ses brèves apparitions en jam sessions au Café Bohemia suffisent à l'imposer. Déjà la critique en parle comme du « New Bird » (« The Bird » étant le surnom donné à Charlie Parker). En 1957, il entre, au côté de John Coltrane, dans l'orchestre de Miles Davis. C'est là que son style va vraiment se personnaliser. Il participe en 1959 à l'enregistrement de *Kind of Blue*. En septembre de la même année, il quitte Miles Davis, et, après une tournée avec George Shearing, il constitue un quintette – qui, du reste, se transforme assez vite en sextette –dans lequel on trouve Bobby Timmons, Sam Jones, Louis Hayes et Nat... « Cannonball », après sa réussite aux États-Unis, remporte un grand succès en Europe où il

Copyrighted material

vient à plusieurs reprises (en 1960, 1961, 1962, 1963 et 1966). Il meurt à Gary (Indiana) le 8 août 1975.

Malgré l'influence de Charlie Parker et celles de Willie Smith et de Tab Smith, Cannonball Adderley a su affirmer son propre style. Apparu en pleine période bop, il trouve son public assez rapidement. Son métier est sûr, son sens des affaires aussi, ce qui lui permet d'enregistrer énormément. Chef d'orchestre dynamique, il sait s'entourer de bons musiciens et cherche toujours à les exalter pour qu'ils donnent le meilleur d'eux-mêmes.

Ses exécutions sont faciles, mais directes, sincères et lyriques. La musique très expressive de Cannonball est en effet le reflet de sa personnalité : joie de vivre, sincérité et puissance.

Si Cannonball a été un grand technicien, son influence ne sera pas prédominante. Il fait partie des nombreux successeurs de Charlie Parker, et s'inscrit dans ce courant. Sa formation a été en effet, entre 1958 et 1965, pendant toute la période du soul jazz, un des orchestres les plus prisés par les amateurs de jazz.

Danièle MOLKO

Copyrighted material

ADDERLEY NAT (1931-2000)

Cornettiste et compositeur américain de jazz. Nathaniel Adderley est le frère cadet du saxophoniste Julian « Cannonball » Adderley. De 1951 à 1953, il joue dans une fanfare de l'armée américaine, le 36th Army Band, dont son frère sera le leader, puis, de 1954 à 1955, dans le grand orchestre de Lionel Hampton, avant d'intégrer en 1956 l'éphémère quintette formé par son frère, dissous après un an d'activité. On le trouve, en 1957 et 1958, dans l'orchestre de J. J. Johnson et, en 1959, dans le big band de Woody Herman. En octobre 1959, Nat rejoint le nouveau quintette formé par son frère, The Cannonball Adderley Quintet, pour lequel il joue et compose dans un style influencé par Henry « Red » Allen, Bobby Hackett, Fats Waller, Clark Terry, Miles Davis et Dizzy Gillespie ; certaines de ses compositions – *Work Song*, *Sermonette*, *Jive Samba*, *Hummin'*, *The Old Country* – sont devenues des standards du courant soul jazz. Après la mort de Cannonball, en 1975, Nat dirige ses propres formations et forme, à la fin des années 1980, un nouveau quintette destiné à faire connaître le répertoire du Cannonball Adderley Quintet.

E.U.

Copyrighted material

ALI RASHIED (1935-2009)

Le batteur américain de free jazz et de jazz d'avant-garde Rashied Ali (de son vrai nom Robert Patterson, Jr.) naît le 1er juillet 1935 à Philadelphie, en Pennsylvanie. Rashied Ali est l'un des premiers à s'émanciper du rôle traditionnellement dévolu au batteur – souvent considéré comme un simple « garde-temps » indiquant le tempo et le mètre – en mêlant plus intimement le son de ses instruments à ceux des autres solistes. Il s'initie aux percussions lors de son service militaire (1952-1955), puis étudie à la Granoff School of Music de sa ville natale, se produit avec des ensembles de rhythm and blues et avec des jazzmen – McCoy Tyner, Lee Morgan, Don Patterson, Jimmy Smith... – avant de gagner New York en 1963, où il joue avec Pharoah Sanders et Don Cherry, Paul Bley, Bill Dixon, Sun Ra, Albert Ayler (au côté du second batteur, Sunny Murray), Archie Shepp... Parallèlement, il participe à des groupes de rock. Sa participation aux groupes de John Coltrane, de 1965 à la mort du saxophoniste ténor, en 1967 – il reste le seul, et dernier, batteur de Coltrane après le départ d'Elvin Jones, en 1965 (ensemble, ils auront enregistré notamment *Meditations*, 1965) –, culmine dans l'album *Interstellar Space*, enregistré en duo avec Coltrane le 22 février 1967. Parmi les autres albums où il figure au côté de Coltrane, il faut encore mentionner *Coltrane Live At The Village Vanguard Again !*, enregistré en public le 28 mai 1966 avec Coltrane, Alice Coltrane au piano et Pharoah Sanders, ainsi que *Cosmic Music* (1966), *Coltrane in Japan* (1966), *Stellar Regions* (1967), *Expression* (1967), *The Olatunji Concert : The Last Live Recording* (23 avril 1967). Après la mort de Coltrane, Ali se produit en Europe avec John Tchicai et Niels-Henning Ørsted Pedersen,

Copyrighted material

étudie la batterie auprès de Philly Joe Jones et forme un trio de free jazz avec John Surman et Dave Holland. La mode « loft » se développe à New York au début des années 1970 : des artistes commencent à investir entrepôts, hangars ou ateliers désaffectés ; un des lieux les plus incontournables du « loft jazz » appartient à Rashied Ali : il s'agit du restaurant et night-club Ali's Alley (ou Studio 77, au 77 Greene Street, Soho). De 1972 à 1979, il y joue accompagné par de nombreuses personnalités du free jazz et du jazz fusion, parmi lesquelles Archie Shepp, James « Blood » Ulmer et Jaco Pastorius. Il enregistre notamment *New Directions in Modern Music* (1973) et *Moon Flight* (1975). Rashied Ali joue au sein de son propre trio de funk-rock électronique fondé en 1986 avec Mark Bogaerts et son fils Amin Ali. Il appartient au groupe Phalanx (*Original Phalanx*, 1987 ; *In Touch*, 1988). Rashied Ali meurt le 12 août 2009, à New York.

E.U.

Copyrighted material

ALLEN HENRY RED (1908-1967)

Le jazzman américain Henry « Red » Allen fut l'un des plus grands trompettistes de l'ère swing.

Henry James Allen, Jr. naît le 7 janvier 1908 à La Nouvelle-Orléans. Son père, Henry Allen, Sr. dirige un des orchestres de parade les plus populaires de La Nouvelle-Orléans. Le jeune Allen joue du saxhorn alto et de la trompette dans la formation paternelle. Il se produit avec d'autres groupes néo-orléanais, notamment ceux de John Casimir, de George Lewis et de Capt. John Handy, avant de rejoindre en 1927 le big band de King Oliver à Saint Louis (Missouri), qu'il quitte la même année pour l'ensemble que dirige le pianiste Fate Marable sur les riverboats du Mississippi. Henry « Red » Allen est découvert par le label Victor, pour lequel il réalise ses premiers enregistrements sous son nom : *It Should Be You/Biff'ly Blues* (1929), *Feeling Drowsy/Swing Out* (1929), *Sugar Hill Function* (1930). Il est ensuite trompette principale des orchestres de Luis Russell (1929-1932), de Charlie Johnson (1933), de Fletcher Henderson (1933-1934) et du Mills Blue Rhythm Band (1934-1937), avant d'intégrer de nouveau l'orchestre de Luis Russell pour accompagner Louis Armstrong de 1937 à 1940. Il participe également à l'enregistrement d'albums majeurs de Billy Banks (*Bugle Call Rag*, 1932 ; *Oh Peter*, 1932) et de Spike Hughes (*Sweet Sorrow Blues*, 1933).

Grand admirateur de Louis Armstrong, Henry « Red » Allen n'atteint pas la perfection technique de son maître et ne peut exécuter comme lui des morceaux de bravoure. Il préfère donc offrir

Copyrighted material

des solos à la mélodie et au rythme entraînants ponctués d'intervalles saccadés et de phrases asymétriques, prenant souvent une tournure très intime. Parmi ses meilleurs solos, citons ceux qui sont joués dans *Louisiana Swing* de Luis Russell, dans *Down South Camp Meetin'*, *Rug Cutter's Swing* et *Queer Notions* de Fletcher Henderson, ainsi que dans *Someday Sweetheart* de Coleman Hawkins.

À partir de 1940, Henry « Red » Allen dirigera de petits groupes qui joueront dans un premier temps du swing, puis évolueront, de 1954 à 1965, vers un New Orleans revival. Il se met aussi à chanter de façon régulière, développe le registre grave de sa trompette et s'affirme dans le blues. De cette période, on retiendra les albums *Ride, Red, Ride in Hi-fi* (1957), *Stormy Weather* (1957-1958), *Feeling Good* (1965). Il meurt le 17 avril 1967 à New York. La rareté de ses enregistrements comme leader rend d'autant plus précieux les albums auxquels il a participé aux côtés de Kid Ory, de Coleman Hawkins ou de Pee Wee Russell.

E.U.

Copyrighted material

ALLISON LUTHER (1939-1997)

Dans ce mouvement perpétuel où s'inscrit, entre langue vernaculaire et culture de masse, une musique noire américaine toujours entre disparition et renaissance, les générations se chevauchent, et coexistent tous les styles. De son appartenance à la troisième génération, prise entre blues d'avant sa naissance et blues de sa maturité, Luther Allison tire une problématique musicale qui l'oblige à une synthèse entre la forme terrienne, ouvrière, prolétaire des origines du blues et ses formes dérivées – rhythm and blues, rock and roll, soul, funk, rock – qui l'influencent en retour.

Il naît à Mayflower (ou à Widener ?), dans l'Arkansas, le 17 avril 1939, avant-dernier garçon d'une famille nombreuse et il monte à Chicago en 1951 avec ses parents âgés, que les aînés prennent en charge. L'un d'eux, Ollie, est guitariste, et le jeune Luther débute à la basse électrique dans son groupe avant de fonder les Four Jivers avec un autre frère, Grant, à la batterie. Il joue du rhythm and blues, mais le blues le tient, et il fait ses classes avec Magic Sam, Buddy Guy et Jimmy Dawkins, admire Otis Rush, son idole, n'ignore ni Muddy Waters ni B.B. King, et rencontre Freddy King avant d'enregistrer en Californie avec Sunnyland Slim, Johnny Shines et Shakey Jake. Il doit à ce dernier de figurer dans une anthologie, *Sweet Home Chicago*, publiée par Delmark, chez qui il grave son premier disque, *Love Me Mama*, en 1969. Il est ensuite l'alibi blues de l'usine Motown (trois enregistrements entre 1972 et 1976), tourne beaucoup avec ses Blue Nebulae, triomphe au festival d'Ann Arbor (Michigan) et franchit l'Atlantique en 1976. Il trouve

Copyrighted material

en Europe, en France notamment, où il s'installe en 1983, sinon la gloire, au moins le respect dû à son art et à sa personne.

Affable, d'un contact facile, attentif aux autres (il envisageait au moment de sa mort d'un cancer pulmonaire, le 12 août 1997 à Madison, Wisconsin, de se lancer dans une campagne antitabac), il ne ménage pas sa peine : engagements, disques et tournées se succèdent jusqu'à ce que l'Amérique reconnaisse, un rien trop tard, ce fils prodigue débordant d'énergie. Elle passe dans son chant, tendu, intense, convaincu, à l'émotion retenue, comme dans son jeu de guitare, simple et dépouillé, même quand il étire le son jusqu'à la saturation ou s'évade, servi par les qualités de sa voix, hors des frontières du blues.

Il refusera toujours les limites implicites assignées bien plus aux musiciens noirs qu'aux musiciens blancs, ces derniers demeurant libres de mélanger les genres sans encourir reproches et désaffection, et, parti d'une expression commune à ses compagnons du West Side de Chicago, il gravera, après un *Love Me Papa* purement blues à Paris, une série de disques controversés, où il mêle à la tradition du blues la ballade soul, la batterie rock et les sons synthétiques. *Life Is a Bitch* en témoigne mieux que d'autres, et il arrive à un équilibre avec *Bad Love*, qui le réconcilie avec son public et qui, suivi de *Blue Streak* et de *Reckless*, largement distribués outre-Atlantique, lance sa carrière américaine. Il connaît enfin le succès et finit en beauté, non sans réaffirmer en chanson son credo : « Je sais que je suis un bluesman. »

Il faut écouter en priorité *Bad Love* (1994), synthèse réussie des courants qui traversent sa musique, *Love Me Papa* (1977), son ode au blues, et *Where Have You Been ?*, pour le suivre en concert à Montreux de 1976 à 1994 avant de revenir, si on le souhaite, à

Copyrighted material

l'ordre chronologique : *Love Me Mama* (1969), guitare aiguë, très B.B. King, touchant mais sans originalité ; *Bad News Is Coming* et *Luther's Blues* (1972 et 1974), où il s'est affermi, densifié ; *Live* et *Live In Paris*, témoignages de son passage à la Chapelle des Lombards en avril 1979 ; *Life Is A Bitch* (1984), premier essai, inégal, de synthèse ; *Here I Come* (1985), à l'hétérogénéité en partie compensée par son chant ; *Hand Me Down My Moonshine* (1992), où il est à la guitare sèche ; *Blue Streak* (1995) et *Reckless* (Ruf-Alligator, 1996), son dernier disque, toujours marqué par B.B. King, James Brown en citation, enlevé comme d'habitude à l'énergie, mais sans doute trop produit...

Francis HOFSTEIN

Copyrighted material

ANDERSON FRED (1929-2010)

Le son puissant et l'inventivité mélodique du saxophone ténor américain Fred Anderson ont fait de lui l'un des musiciens majeurs du free jazz.

Né le 22 mars 1929, à Monroe (Louisiane), Fred Anderson est influencé par Charlie Parker, Dexter Gordon, Lester Young, mais développe ses propres sonorités. L'essentiel de sa carrière se déroule à Chicago, où il participe en 1965 à la création, sous l'égide de Richard Abrams, de l'Association for the Advancement of Creative Musicians (A.A.C.M.), coopérative d'artistes afro-américains soucieux de défendre leurs intérêts et de promouvoir une musique nouvelle. Son influence croît, et il dirige des combos qui vont faire connaître de jeunes musiciens qui feront leur chemin, comme le batteur Hamid Drake, le tromboniste George Lewis ou le saxophoniste Douglas Ewart. Fred Anderson enregistre en 1977, pendant sa première tournée en Europe, son premier album en tant que leader de l'A.A.C.M. On lui doit, comme leader, plus de vingt albums, parmi lesquels *The Missing Link* (1979), *Chicago Chamber Music* (1997), *Fred Anderson Quartet* (3 vol., 1998, 1999, 2008), *Blue Winter* (2005). Le Velvet Lounge, club qu'il possède depuis 1983 à Chicago, devient un des hauts lieux du free jazz et du jazz d'avant-garde. Fred Anderson meurt le 24 juin 2010, à Evanston (Illinois).

E.U.

Copyrighted material

ANDERSON MARIAN (1897-1993)

Introduction

Bien sûr, lorsqu'on évoque la contralto américaine Marian Anderson, il y a le mythe et une vie entière consacrée à la lutte pour l'égalité des droits civiques. L'Amérique d'avant guerre n'est pas tendre pour ces Noirs qui ont la témérité de revendiquer leur part de Constitution, leur morceau de ce rêve américain qui était l'espérance du monde. Imaginons ce qu'est alors la réaction de ces ligues tétanisées par un conservatisme d'un autre temps, quand une jeune Noire a les moyens et l'audace de triompher dans un répertoire qui semble réservé de toute éternité à la race blanche. Marian Anderson est la première de ces grandes dames noires qui ont offert à l'art lyrique de nouvelles et somptueuses couleurs. Comme Paul Robeson, elle porte le negro spiritual à un rare point de perfection. Mais, bien mieux que lui, elle impose l'évidence de sa nature et la souveraineté de son chant dans les plus belles pages de la musique occidentale. Sans elle, y aurait-il eu Leontyne Price, Grace Bumbry, Jessye Norman, Shirley Verrett ou Kathleen Battle ?

1. Des débuts tardifs

Marian Anderson naît à Philadelphie, le 27 février 1897 (elle affirmera toujours être née le 17 février 1902, cinq ans plus tard), dans une famille noire d'une grande pauvreté. Vers huit ans, elle apprend le piano et commence à s'accompagner. Après la mort de

Copyrighted material

son père en 1910, elle est contrainte – tout en fréquentant l'école – de chanter en public pour assurer la survie matérielle du foyer. Elle commence à travailler sa voix dans sa ville natale avec Giuseppe Boghetti. On finit par remarquer les qualités naturelles de celle-ci, mais l'accès à l'Académie de musique de Philadelphie lui est refusé pour des raisons raciales. Elle a déjà vingt-quatre ans quand elle devient à New York l'élève d'Agnes Reifsnyder, qui lui inculque le style et la discipline classiques, mais Marian Anderson conservera, rançon d'études commencées tardivement, une justesse parfois instable. Dès la fin de ses études, elle remporte en 1925 un concours de chant organisé par la National Music League, ce qui lui permet de se produire le 27 août 1925, accompagnée par l'Orchestre philharmonique de New York, au Lewisohn Stadium de New York. Après des études avec Frank La Forge, elle se lance dans une série de concerts à travers les États-Unis.

Très vite, l'ampleur exceptionnelle de sa voix de contralto, la profondeur et le velouté de son timbre, la ferveur de son expression musicale lui ouvrent les portes d'une éblouissante carrière internationale : une première tournée européenne (1930-1932) avec des débuts en Grande-Bretagne au Wigmore Hall de Londres et un concert à Berlin (1930), suivie d'une seconde (1933-1934) avec un concert à Paris (1934) ; en 1935, elle donne un récital au festival de Salzbourg. Lors d'un séjour en Scandinavie en 1933, elle rend visite à Jean Sibelius, retiré dans sa maison de Järvenpää ; le compositeur finlandais, fasciné par sa voix, lui dédie le lied *Solitude*. C'est à cette époque qu'elle enregistre ses premiers 78-tours pour Pathé-Marconi et qu'Arthur Rubinstein, cédant à l'enthousiasme, lui offre son propre imprésario, Sol Hurok, pour organiser sa carrière. Malgré les retentissants échos d'une renommée mondiale, New York attendra 1935 pour lui proposer un premier concert, au Town

Copyrighted material

Hall. Les grandes scènes lyriques américaines restent toujours fermées à cette chanteuse qui fait la gloire de l'Amérique.

2. Une championne de la déségrégation

Quel qu'en soit le prix, l'émancipation des Noirs – et cela fût-ce au prix de ses propres intérêts – est le combat de sa vie. Et Marian Anderson sait encaisser les coups. En février de 1939, l'association conservatrice Daughters of the American Revolution (« Les Filles de la révolution américaine ») réussit à l'empêcher d'entrer au Constitution Hall de Washington, où elle devait donner une soirée de lieder. Le scandale est énorme. Il faudra le soutien sans réserve de la femme du président, Eleanor Roosevelt – qui démissionnera des Daughters of the American Revolution –, et du secrétaire de l'Intérieur Harold L. Ickes pour que justice lui soit enfin rendue avec un concert en plein air rassemblant soixante-quinze mille personnes devant le Lincoln Memorial, le dimanche de Pâques (9 avril) 1939.

À l'invitation de Rudolf Bing, administrateur général du Metropolitan Opera de New York, Marian Anderson devient la première chanteuse noire à pénétrer ce temple du chant, où elle fait enfin ses débuts le 7 janvier 1955, triomphant dans le rôle d'Ulrica, la sorcière d'*Un bal masqué* de Verdi. Mais il est déjà bien tard : on peut être à la fois belle et immense musicienne sans avoir pour autant le sens du théâtre ; et le déclin de la voix est perceptible. Aussi sa carrière lyrique tourne-t-elle rapidement court. Elle abandonne la scène dès 1956, mais elle va continuer de se produire à travers le monde, au concert et en récital, jusqu'à sa tournée d'adieux, en 1965 : c'est le 18 avril 1965, au Carnegie Hall de New

Copyrighted material

York, qu'elle se produit pour la dernière fois. Elle avait créé en 1942 un prix qui porte son nom – le Marian Anderson Award, destiné à aider de jeunes talents – et publié en 1956 ses Mémoires sous le titre *My Lord, What a Morning*.

C'est en 1991 – juste avant qu'il ne soit trop tard : elle a quatre-vingt-quatorze ans... – que lui est décerné un Grammy Lifetime Achievement Award pour l'ensemble de son œuvre. Elle disparaît le 8 avril 1993, à Portland (Oregon).

Il faut écouter cette voix singulière, monumentale, habitée par la grâce, dans des negro spirituals – qu'elle chante avec le même engagement intérieur que Mahalia Jackson –, dans des airs ou des lieder de Bach, Alessandro Scarlatti, Haendel, Schubert, Schumann, Brahms, Saint-Saëns, Verdi, Hugo Wolf, Richard Strauss ou Sibelius. Elle se montre l'égale de la bouleversante Kathleen Ferrier dans la *Rhapsodie* pour voix d'alto, chœur d'hommes et orchestre de Brahms (avec l'Orchestre de Philadelphie sous la baguette d'Eugene Ormandy) et, surtout, dans ces *Kindertotenlieder* de Mahler qu'elle enregistre par deux fois, sous les directions de Pierre Monteux à la tête de l'Orchestre symphonique de San Francisco (26 février 1950) et de Jascha Horenstein dirigeant l'Orchestre national de l'O.R.T.F. (23 novembre 1956). Le timbre est splendide, homogène dans toute l'étendue de son très vaste registre. La ligne est d'une bouleversante simplicité, vibrant d'une vie intense et pudique à la fois. Arturo Toscanini, qui ne se trompait pas souvent, l'appelait « la voix du siècle ».

Leontyne Price lui rendra, juste après sa mort, un des plus beaux hommages (*New York Times*, 9 avril 1993) : « Son exemple de professionnalisme, de non-compromission, sa volonté de surmonter les obstacles, sa ténacité, son tempérament et son esprit indomptable

Copyrighted material

m’ont convaincue que je pourrais atteindre des objectifs qui auraient autrement été impensables. »

Pierre BRETON

Bibliographie

M. ANDERSON, *My Lord, What a Morning : An Autobiography*, University of Wisconsin Press, Madison, 1992
A. KEILER, *Marian Anderson : A Singer’s Journey*, Scribner, New York, 2000
J. L. SIMS, *Marian Anderson : An Annotated Bibliography and Discography*, Greenwood Press, Westport (Connecticut), 1981
E. SOUTHERN dir., *Biographical Dictionary of Afro-American and African Musicians*, Greenwood Press, 1982
J. B. STEANE, « Marian Anderson », in *Singers of the Century*, vol. I, pp. 46-50, Amadeus Press, Londres, 1996
K. VEHANEN, *Marian Anderson : A Portrait*, 1941, nouv. éd. Greenwood Press, 1970.

Copyrighted material

ARMSTRONG LOUIS (1901-1971)

Introduction

Louis Armstrong est, avec « Duke » Ellington et Charlie Parker, un des trois génies reconnus de la musique de jazz. Alors que le jazz instrumental était encore proche des fanfares, que l'improvisation sur un thème donné – une des caractéristiques essentielles de cet art – se déployait surtout collectivement et à l'intérieur de cadres assez étroits, Armstrong inaugura le règne du soliste, donnant l'exemple, par son imagination créatrice, d'une liberté et d'une richesse d'expression jusqu'alors inconnues.

De ce fait, l'importance, sur le plan esthétique, du grand trompettiste et chanteur noir constitue également un fait historique décisif : d'entreprise collective, liée à un milieu et à toutes sortes d'alluvions culturelles, le jazz, grâce à Armstrong, acquiert en effet son unité, sa dimension d'universalité et ses moyens originaux, à partir desquels deviendront possibles création et évolution, bref, les apports successifs des individualités qui jalonnent son histoire.

• Caractéristiques de son art

Si l'on excepte les années d'enfance et d'adolescence (1901-1918), la vie de Louis Armstrong – engagements, disques, tournées – se soumet presque entièrement à sa carrière, à son itinéraire musical. Il est donc licite de recenser les données principales de sa musique avant même de suivre sa biographie.

Copyrighted material

Instrumentiste – d'abord au cornet à pistons, puis, à partir de la fin des années vingt, à la trompette – Louis Armstrong apparaît, dans l'histoire du jazz, comme le premier soliste véritable : avant lui, en effet, les formations se vouaient essentiellement à une polyphonie improvisée. Si, dans les groupes auxquels il appartient, la musique se recentre autour de lui, c'est qu'il en impose, tout d'abord, par une virtuosité sans précédent (tout au moins jusqu'en 1934, époque où ses lèvres blessées le contraindront à un jeu plus décanté).

Mais c'est qu'Armstrong, aussi, affirme très rapidement un langage personnel, plus complet et plus complexe que celui des jazzmen de son temps, et que sert, en outre, une sonorité demeurée, aujourd'hui encore, absolument unique, sonorité ample, éclatante et majestueuse, dont le grain serré n'est jamais rompu par les inflexions incisives et l'expressivité fervente qui la mettent en œuvre : Armstrong, par exemple, n'utilisera jamais de procédés extérieurs, comme la sourdine *wa wa* dont certains trompettistes qui lui sont contemporains – « Bubber » Miley, entre autres – devaient user de manière si savoureuse.

Ainsi Louis Armstrong fait-il rapidement éclater les données du jeu Nouvelle-Orléans dont il procède cependant : la puissance de son tempérament lyrique lui permet d'user, avec une liberté toute nouvelle, du répertoire exécuté, soit qu'il transfigure un thème par quelque éblouissante paraphrase, soit qu'il le recrée, le dote d'une intensité dont il était initialement dépourvu, en se bornant à en décaler quelques notes et à l'épurer.

Gagnant en liberté mélodique, le discours improvisé gagne aussi en liberté rythmique : au phrasé un peu uniforme – en avant du temps ou assez pesamment sur le temps – des artistes Nouvelle-

Copyrighted material

Orléans, Armstrong substitue une phrase infiniment plus souple en son accentuation et son découpage, où le *swing*, cette pulsation qui est au cœur du jazz et le définit, s'épanouit avec une force d'évidence qui est absente du jeu de la plupart des premiers jazzmen.

Cela dit, Louis Armstrong reste, fondamentalement, attaché à l'esprit de la musique Nouvelle-Orléans : même lorsqu'on y rencontre de grands élans expressionnistes, son jeu demeure ramassé et plutôt carré, et la note, presque toujours attaquée, y acquiert, souvent, autant d'intensité expressive qu'une phrase entière. En outre, bien que sollicitant à l'occasion les airs à la mode, le trompettiste sera toujours fidèle au répertoire du vieux jazz originel.

Louis Armstrong, enfin, est un des plus grands chanteurs de l'histoire de la musique négro-américaine et un des plus caractéristiques, également, de cet art vocal si chaleureux qui, dans le même temps, s'épanouit à travers le *blues* et le *spiritual*. Sa voix, rugueuse et âpre, va à l'encontre des critères occidentaux de jugement et s'impose, au contraire, par son pouvoir émotionnel, transposition directe de celui qui informe le jeu de l'instrumentiste.

• Itinéraire musical

De la naissance à la fin de l'ère Nouvelle-Orléans (1901-1929)

Louis Armstrong naît le 4 août 1901 à La Nouvelle-Orléans (et non le 4 juillet 1900, comme l'ont longtemps fait croire la légende et le trompettiste lui-même), dans le quartier pauvre de Perdido. De bonne heure, il chante dans des cabarets et reçoit quelques leçons du trompettiste légendaire Bunk Johnson. En 1913, le jour de la Saint-

Copyrighted material

Sylvestre, il s'empare d'un pistolet et s'amuse à tirer en l'air : cela lui vaut une année de maison de correction, durant laquelle il développe sa technique instrumentale. À sa sortie, il joue dans des ensembles de danse mais aussi, pour vivre, vend des journaux, livre du charbon et travaille dans une laiterie.

Le grand départ de la carrière d'Armstrong coïncide avec son entrée, en 1922, dans le Creole Jazz Band de « King » Oliver, qu'il rejoint à Chicago. C'est avec ce petit orchestre qui, par sa qualité et l'équilibre de sa section mélodique (cornet, clarinette, trombone), fixe pour nous, à travers les quelques documents qui nous restent, l'image exemplaire du jeu Nouvelle-Orléans, qu'il grave ses premiers enregistrements. Ceux-ci inaugurent une discographie abondante et suivie, d'autant plus précieuse qu'en jazz le disque est le seul moyen de conservation des œuvres.

En 1924, Louis Armstrong est engagé dans la grande formation de Fletcher Henderson, à New York. De retour à Chicago, en 1925, il réunit, pour divers enregistrements, son premier Hot Five (cinq musiciens) qui comprend, notamment, le clarinettiste Johnny Dodds et le trombone « Kid » Ory (principales exécutions : *Cornet Chop Suey*, *Heebie Jeebies*, *Big Butter and Egg Man*, *Muskrat Ramble*), puis, en 1927, son Hot Seven (sept musiciens), qui s'enrichit d'un batteur, « Baby » Dodds, grâce auquel le petit groupe acquiert cette assise rythmique qui faisait un peu défaut au Hot Five (principales exécutions : *Willie the Weeper*, *Alligator Crawl*, *Twelfth Street Rag*, *Potato Head Blues*, *Wild Man Blues*).

En 1928, enfin, Louis Armstrong dirige son second Hot Five, où l'on relève le nom du grand batteur « Zutty » Singleton et, surtout, celui de Earl Hines, dont le jeu plein de verve réalise, avec un brio presque égal à celui de son modèle, une transposition pianistique du

Copyrighted material

style d'Armstrong (principales exécutions : *Weather Bird* – un duo Hines-Armstrong seuls – *Fireworks*, *A Monday Date*, *Basin Street Blues*, *Hear Me Talking to Ya*, *St. James Infirmary* et deux chefs-d'œuvre, *West End Blues* et *Tight like This*).

Après 1929

En 1929, Armstrong accède au sommet de sa courbe créatrice. Il est une grande vedette, maintenant, et il lui faut compter avec le public. L'ère du jazz Nouvelle-Orléans est bien close et le trompettiste, délaissant le petit groupe, se produit avec ces grands orchestres qui sont désormais en faveur, et notamment avec ceux de Luis Russell, de Carroll Dickerson, de Les Hite, de « Chick » Webb. Son jeu, qui est parvenu à sa plus grande virtuosité instrumentale, penche vers l'expressionnisme et cultive un peu l'effet (principales exécutions : *I Can't Give You*, *Mahogany Hall Stomp*, *St. Louis Blues*, *Shine*, *Chinatown*, *You Rascal You*, *Lawd You Made the Night too Long*).

L'Europe le voit en 1932 et en 1933-1934. C'est alors que l'état de ses lèvres le contraint à suspendre son activité. Quand il la reprend, toujours accompagné par une grande formation, son style s'est modifié dans le sens d'une sobriété et d'une concentration plus grandes (principales exécutions : *Thanks a Million*, un « remake » de *West End Blues*, et, surtout, *I Can't Give You Anything But Love* – nouvelle et magistrale version). Puis, à partir de 1940, Louis Armstrong participe au mouvement Revival qui s'efforce de reconstituer et de relancer le jazz Nouvelle-Orléans. Il enregistre avec Sidney Bechet (*2/19 Blues*, *Perdido Street Blues*), puis réunit un petit orchestre qui s'apparente aux Hot Five et dont il maintiendra la formule jusqu'à sa mort (le 6 juillet 1971), à travers de nombreux remaniements de personnel (d'une production phonographique abondante et inégale, retenons surtout une *Musical*

Copyrighted material

Autobiography en plusieurs disques, où Louis, avec assez de bonheur, reprend les principaux thèmes qui ont jalonné sa carrière).

Le Louis Armstrong d'après 1960, étant donné la vie épuisante de tournées qui fut la sienne à cette époque – 1967 le vit encore au festival d'Antibes –, ne peut, évidemment, être mis au même niveau que celui des années 1929 : son jeu de trompette, encore remarquable dans le médium, avait perdu de sa sûreté et, surtout, de sa mobilité ; son style s'était figé, bien souvent jusqu'à la stéréotypie. Tout cela est normal. Satchmo (tel est son surnom le plus connu, contraction de *satchel mouth* qui signifie à peu près « bouche en porte-monnaie ») n'en est pas moins resté étonnamment présent dans la vie jazziste, et son art de chanteur avait encore, au fil des ans, enrichi ses ressources et ses nuances expressives.

Michel-Claude JALARD

Bibliographie

L. ARMSTRONG, *Swing that Music*, Longmans-Green, Londres, 1936 ; *Satchmo. My Life in New Orleans*, Prentice-Hall, New York, 1954 (*Ma Vie à La Nouvelle-Orléans*, trad. F. Thibaut, éd. Coda, Checy, 2006))
M. BOUJUT, *Pour Louis Armstrong*, Filipacchi, Paris, 1976 ; *Armstrong*, Préf. W. Marsalis, Plume, Paris, 2000
T. D. BROTHERS, *Louis Armstrong's New Orleans*, W. W. Norton, New York, 2006
J. L. COLLIER, *Louis Armstrong, an American Genius*, Oxford Univ. Press, New York, 1983 (*Louis Armstrong*, trad. J.-L. Houdebine, Denoël, Paris, 1986)
J. EATON, *Trumpeter's Tale*, Morrow, New York, 1956
G. GIDDINS, *Satchmo*, Toby Byron/Multiprises, New York, 1988 (*Satchmo*, trad. A.-P. Guilhon et I. Barbé, Denoël, 1991)
R. GOFFIN, *Louis Armstrong, le roi du jazz*, Seghers, Paris, 1947
A. HODEIR, *Hommes et problèmes du jazz*, Flammarion, coll. Le Portulan, Paris, 1954, nouv. éd., Parenthèses, coll. Epistrophy,

Copyrighted material

Roquevaire, 1981
J. G. JEPSEN, *A Discography of Louis Armstrong*, Karl Emil Knudsen, Copenhague, 1972
M. JONES & J. CHILTON, *Salute to Satchmo*, I.P.C. Specialist & Professional Press, Londres, 1970 ; *The Louis Armstrong Story*, Studio Vista, Londres, 1971
J.-M. LEDUC & C. MULARD, *Armstrong*, coll. Microcosme. Solfèges, Seuil, Paris, 1994
A. MCCARTHY, *Louis Armstrong*, Cassell, Londres, 1960
M. MECKNA, *Satchmo : The Louis Armstrong Encyclopedia*, Greenwood Press, Westport (Connecticut), 2004
R. MERYMAN, *Louis Armstrong, a Self-Portrait*, Eakins Press, New York, 1971
R. O'BRIEN, *Armstrong*, Sans Souci, Zurich, 1960
H. PANASSIÉ, *Louis Armstrong*, éd. du Belvédère, Paris, 1947, rééd. Nouvelles Éditions latines, Paris, 1969
K. RICHARDS, *Louis Armstrong, People of Destiny*, Children's Press, Chicago, 1961
J. SLAWE, *Louis Armstrong*, éd. Papillon, Bâle, 1953
E. SOUTHERN, *Source Readings in Black American Music*, Norton, New York, 1971 (*Histoire de la musique noire américaine*, Buchet-Chastel, Paris, 1976, nouv. éd., *ibid*., 1992)
H. J. WINKLER, *Louis Armstrong*, Pegasus, Wetzlar, 1962.
Recueil de partitions : *Louis Armstrong*, 2 vol., E.M.I., Londres, 1980.

Copyrighted material

ART ENSEMBLE OF CHICAGO

Groupe de jazz américain, l'Art Ensemble of Chicago innove par les sonorités, la structure et la forme qu'il emploie dans son free jazz. Il embrasse une grande diversité de sources et de styles africains et noirs américains dans ses œuvres, caractéristique de ce qu'il nomme la « grande musique noire » (*Great Black Music*).

En 1966, le compositeur et joueur de bois Roscoe Mitchell (né en 1940) commence à monter à Chicago de petites formations de jazz qu'il appelle « art ensembles » et réunit notamment autour de lui le bassiste Malachi Favors (1937-2004) et le trompettiste Lester Bowie (1941-1999). Les trois musiciens sont souvent rejoints par le compositeur et joueur d'instruments à bois Joseph Jarman (né en 1937), qui devient un membre permanent de l'Art Ensemble en 1968. Ce quartette coopératif acquiert une renommée internationale dans les années 1969-1971, lorsqu'il enregistre ses premiers albums et réalise de nombreuses tournées en Europe et lorsqu'il s'adjoint le batteur Don Moye (né en 1946). Le quintette part alors presque tous les ans en tournée en Europe, au Japon et aux États-Unis.

Lorsque la tendance majeure du free jazz consiste en une musique intense, bruyante et très rapide, les membres de l'Art Ensemble of Chicago se lancent dans des improvisations collectives et individuelles, fondées sur une large gamme de tempos, de dynamiques et de textures modifiés au gré de leur imagination. Les cinq musiciens, poly-instrumentistes, maîtrisent avec virtuosité les harmoniques et la polyphonie de leurs instruments, Bowie se faisant

Copyrighted material

en particulier remarquer pour son expressivité. Tous jouent des instruments à percussion, notamment des cloches, des calebasses et des gongs, et l'arrivée de Moye ne fait qu'élargir la gamme des percussions exotiques qu'ils emploient. Tandis que l'Art Ensemble incorpore des morceaux de jazz traditionnels ainsi que des œuvres classiques et populaires, ses membres s'inspirent de leur propre musique pour réaliser leurs improvisations sur des albums tels que *A Jackson in Your House* (1969), *People in Sorrow* (1969) et *Urban Bushmen* (1980).

Les cinq musiciens poursuivent également des carrières indépendantes. Bowie se produit ainsi comme soliste dans son groupe Brass Fantasy et dans le New York Organ Ensemble, tandis que Mitchell compose de longues œuvres, dont *Nonaah* (1976-1977) et *The Maze* (1978).

E.U.

Copyrighted material

AYLER ALBERT (1936-1970)

En 1964, deux ans après son installation à New York, le saxophoniste ténor Albert Ayler enregistre *Ghosts*, l'album qui devait passer pour l'un des manifestes fondateurs du nouveau jazz. Dans ce disque, les musiciens (avec Ayler, le cornettiste D. Cherry, le bassiste G. Peacok et le batteur S. Murray) reprennent, en la radicalisant, la conception coltranienne selon laquelle à l'ordre du discours (coercitif pour tout le jazz antérieur) doit se substituer un pur ordre sonore, dont l'avènement sonne le glas d'une option jusqu'alors dominante : la recherche d'une sonorité sinon flatteuse, du moins plaisante pour l'oreille. Désormais, vont faire leur entrée dans le jazz toutes sortes de sons et de bruits par lesquels la tradition culturelle de l'Occident a précisément défini la laideur sonore : cris, râles, hurlements, sifflements, crissements, coassements, couinements, raclements, éructations. Cette radicalisation imposait de bouleverser parallèlement le vieux schéma thème-improvisation-thème, auquel Coltrane lui-même n'avait fait subir que des aménagements timides. Au principe de la variation thématique, Ayler oppose un collage aux éléments singulièrement contrastés : des sonneries militaires, des appels de trompe, des comptines, des rumeurs d'orphéon, des citations approximatives d'hymnes nationaux (*God Save the Queen*, *La Marseillaise*), des rengaines au lyrisme mièvre sont juxtaposés à des séquences de stridences où grincent les uns contre les autres les timbres des différents instruments en une polyphonie sauvage, délibérément anarchique. Aucun projet ne règle cette succession, qui n'admet que la pression du *hic et nunc*, et se présente ainsi comme un événement plutôt que comme un objet esthétique. Dans les passages librement improvisés,

Copyrighted material

Ayler éraille et exaspère sa sonorité ; dans les sonneries et dans les rengaines, au contraire, il l'arrondit à l'extrême, la gonfle et l'anime d'un vibrato ample, débordant de sentimentalité. Visant à une emphase jubilatoire de l'insignifiance, il se présente aussi comme un jazzman ambigu : il est souvent difficile, parfois impossible, de faire le départ entre ce qui relève de l'humour et ce qui procède d'une complicité émue avec les *Ersätze* culturels de ceux à qui la culture mandarinale a été refusée.

Scandalisée, la critique conventionnelle admit fort mal la « cacophonie » aylérienne et plus mal encore le recours aux éléments (trop) facilement repérables de son discours. Elle ressentait comme le dernier des outrages qu'on introduisit l'avant-garde par le défilé de l'archaïsme et de la banalité. On accusa le saxophoniste d'ignorance musicale, de naïveté et, bien sûr, de mauvais goût. Ces appréciations ressortissent à une approche qui n'est pas pertinente : celle qu'impose aux Blancs la culture occidentale. Or les agressions d'Ayler sont contemporaines du soulèvement de certains ghettos et de l'exacerbation générale des luttes politiques des Noirs américains. Dans les archaïsmes de sa musique, il fallait lire une volonté de ressourcement. Au reste, la parenté du nouveau jazz et du jazz préhistorique (improvisation collective, hyperexpressionnisme sonore, polyphonie non réglée, méconnaissance ou dédain des conventions) devait être à maintes reprises soulignée par les hommes de la *New Thing*. « Nous essayons de rajeunir ce vieux sentiment du jazz Nouvelle-Orléans que la musique peut être jouée collectivement et dans une forme libre », a déclaré Ayler. Par ce geste, la culture noire se reprenait en main après avoir longtemps cédé, et notamment dans le jazz, aux intimidations et aux séductions de la culture blanche.

Copyrighted material

N’est-ce pas cependant des stéréotypes occidentaux qui sont sollicités à travers les fanfares, comptines et autres Marseillaises hantées par Ayler et les siens ? Sans doute, mais le reproche ne tient guère. En montrant que le collage d’éléments empruntés aux deux cultures ne pouvait que prendre le tour d’une collision, Ayler administrait la preuve que ces cultures étaient, comme l’ont décrit Philippe Carles et Jean-Louis Comolli, « immiscibles » et qu’il n’y avait pas, sur un autre plan, de solution à attendre des thèses intégrationnistes. De la sorte, c’est à une autre révolution, plus radicale encore, qu’incite la révolution aylérienne : après elle, le free jazz devra « se définir, non seulement comme recherche de systèmes sonores neufs, mais comme récusation des formes et clichés qui, bien qu’archaïques, continuent de régir les conceptions musicales occidentales courantes » (Carles et Comolli).

Alain GERBER

Copyrighted material

BADEN POWELL (1937-2000)

Baden Powell est souvent considéré comme le plus grand guitariste brésilien de tous les temps et l'un des compositeurs les plus représentatifs de la musique brésilienne moderne. Comme João Gilberto, Tom Jobim, Bola Sete ou Vinícius de Moraes, il a bénéficié de la large diffusion de la bossa-nova dans les années 1960.

Roberto Baden Powell de Aquino naît le 6 août 1937 à Varre e Sai, une petite ville de l'État de Rio de Janeiro ; son père est un violoniste et un guitariste amateur passionné. Peu après sa naissance, sa famille déménage à Rio, au pied des favelas. Il écoute les musiciens que son père invite chez eux : le flûtiste et saxophoniste Pixinguinha, spécialiste du chôro, ou le guitariste Donga, réinventeur de la samba, imprégneront le jeune carioca.

À huit ans, il suit l'enseignement de Meira, qui l'initie à la musique populaire – celle de Garoto ou de Dilermando Reis –, mais aussi aux maîtres espagnols comme Francisco Tárrega ou Andrés Segovia. À l'âge de treize ans, en vrai musicien professionnel qu'il est déjà, Baden Powell accompagne des chanteuses comme Dolores Durán, Elizeth Cardoso ou Angéla Maria au sein de l'orchestre de la Rádio Nacional. En 1955, il est engagé par Ed Lincoln, dont le trio joue un répertoire plutôt tourné vers le jazz. Dans les années 1960, Baden Powell se confrontera au saxophoniste emblématique de la rencontre entre le jazz et la bossa-nova, Stan Getz, qui le fera connaître au public américain. Cette circulation des idées musicales s'opère dans les deux sens, comme en témoigne l'adaptation par

Copyrighted material

Baden Powell de standards comme *All The Things You Are*, de Jerome Kern. Il enregistrera même avec Stéphane Grappelli (*La Grande Réunion*, 1974) et dialoguera en concert avec Michel Legrand, Thelonious Monk ou Lalo Schifrin.

C'est en 1956 – il n'a alors que dix-huit ans – qu'il écrit son premier grand succès, *Samba triste*, sur un texte de Billy Blanco. En 1962 commence une amitié avec le diplomate, poète et compositeur Vinícius de Moraes – auteur de la pièce qui inspirera le film *Orfeu Negro*, de Marcel Camus –, avec qui il connaît d'emblée un succès, *Canção de ninar meu bem*. Le prolixe tandem écrira ensuite des classiques comme *Samba em prelúdio* ou *Deve ser amor*. Après un séjour à Bahia, Baden Powell s'intéresse aux formes musicales qui accompagnent les rituels magiques comme le candomblé. *Berimbau* sera adapté par Claude Nougaro sous le titre *Bidonville* ; avec *Samba da bênção*, cette chanson est représentative du style „afro-samba", qui puise dans les sources africaines. Une maquette de *Samba da bênção*, rebaptisée *Samba Saravah*, parvient aux oreilles de Claude Lelouch, qui modifie son scénario à trois jours du tournage pour l'intégrer dans son film *Un Homme et une femme* (1966).

En 1963, Baden Powell enregistre son premier album, *Um violão na madrugada*, et fait un triomphe à l'Olympia de Paris. Travaillant désormais avec Paulo César Pinheiro, il devient un véritable mythe dans son pays. Milton Nascimento interprète son *Cidade Vazia* et Elis Regina s'accapare *Canto de Ossanha*. De 1973 à 1983, Baden Powell réside en France. Il s'installe ensuite en Allemagne. En 1988, il revient au Brésil, mais, voyageur infatigable, continue de faire vivre son art des deux côtés de l'Atlantique. Il meurt le 26 septembre 2000 à Rio de Janeiro.

Copyrighted material

À l'aise dans les studios d'enregistrement, Baden Powell a gravé plus de 70 albums, souvent en Europe. Son écriture est marquée par le caractère mélancolique des dessins mélodiques interprétés d'une voix intimiste ou insérés dans ses arpèges touffus. Ses climats, souvent méditatifs et sensuels, n'oublient pas les constructions rythmiques qui rappellent les racines africaines. Son approche originale de la guitare sait assimiler les apports occidentaux – il s'est frotté à Jean-Sébastien Bach – et les sources traditionnelles de la musique brésilienne (baiào, musiques des chôros, samba...). La virtuosité n'est jamais gratuite, la maîtrise de l'instrument restant toujours au service d'une expression ou d'une émotion. Ainsi, l'art du balancement – la syncope à l'intérieur du temps qui confère une part de sa couleur à la musique brésilienne – ou la simulation quasi pianistique de l'orchestre par des enchevêtrements complexes de voies complémentaires sont autant d'éléments qui sortent la guitare à cordes de Nylon de sa grammaire obligée. L'un des traits marquants de cet univers qui fait le lien entre le contrepoint classique et les polyphonies africaines est l'imitation, ou plutôt l'évocation guitaristique d'instruments traditionnels comme le berimbau, arc musical à calebasse du Nordeste utilisé pour accompagner la capoeira, dans la chanson éponyme, ou la cuíca, petit tambour à friction de la samba, dans *Garota de Ipanema*.

Eugène LLEDO

Copyrighted material

BAILEY MILDRED (1907-1951)

Dotée d'une voix souple et d'un phrasé impeccable, la chanteuse américaine Mildred Bailey est l'une des premières femmes non noires à avoir interprété le jazz avec un sens incontestable du swing et du blues hérité de ses influences principales, Ethel Waters et Bessie Smith.

Mildred Rinker naît le 27 février 1907, à Tekoa, dans l'État de Washington, d'un père blanc et d'une mère indienne de la nation Cœur d'Alene. Elle commence à apprendre la musique au côté de sa mère, pianiste. Vers 1913, sa famille s'installe dans la ville de Spokane. La mère de Mildred meurt en 1916 et la jeune fille se trouve livrée à elle-même dès l'âge de dix-sept ans. Les biographes ne s'accordent pas sur le détail des quelques années qui suivent, mais les grandes lignes de celles-ci sont relativement bien connues. Pour gagner sa vie, la jeune fille joue du piano dans des cinémas, travaille dans le domaine de la musique et chante dans des bars. Son mariage éphémère avec un dénommé Ted Bailey lui confère le nom sous lequel elle sera connue. Après avoir épousé en seconde noces Benny Stafford, Mildred Bailey s'installe à Los Angeles alors qu'elle n'a pas encore vingt ans et commence à chanter dans des boîtes de nuit et des bars clandestins. Attiré par le succès que rencontre sa sœur, Al Rinker s'établit à son tour à Los Angeles, entraînant son ami Bing Crosby dans son aventure. Engagés par Paul Whiteman en 1926, les deux amis présentent ce dernier à Mildred en 1929, année où elle grave son premier disque, *What Kind o' Man is You ?*, avec Eddie Lang. La jeune femme rejoint l'orchestre de Paul Whiteman et devient ainsi la première chanteuse

Copyrighted material

à se produire avec un big band. La carrière de Mildred Bailey prend son essor pendant les quatre années qu'elle passe dans l'orchestre de Whiteman. Ses interprétations de *Georgia on My Mind* et, surtout, de *Rockin' Chair* de Hoagy Carmichael deviennent des titres à succès (elle sera même surnommée la « Rockin' Chair Lady »).

En 1933, Mildred Bailey épouse le vibraphoniste de l'orchestre de Paul Whiteman, Red Norvo. Ce dernier crée la même année son propre groupe, tandis que la chanteuse se lance dans une carrière solo. Elle enregistre avec les plus grandes figures du jazz de l'époque, participe à des émissions qui sont diffusés dans tout les États-Unis, se produit dans les clubs et salles de danse. En 1936, alors que son groupe connaît quelques difficultés, Red Norvo fait appel à Mildred Bailey comme chanteuse soliste. Jusqu'à la dissolution de la formation, en 1939, le couple est surnommé « Mr. and Mrs. Swing ». Parmi les chansons les plus représentatives de Mildred Bailey, mentionnons *Someday Sweetheart*, *More than You Know* et *The Lamp Is Low*.

Après la dissolution de l'orchestre de Red Norvo, Mildred Bailey reprend sa carrière solo. Elle se produit dans des clubs new-yorkais, présente sa propre émission de radio sur C.B.S. en 1944 et continue à enregistrer. Des problèmes de santé l'obligent cependant à mettre un terme à la plupart de ses activités en 1945 ; elle se produira occasionnellement jusqu'à sa mort, le 12 décembre 1951, à Poughkeepsie, dans l'État de New York.

Parmi ses enregistrements, on mentionnera encore *When Day is Done* (1935), *Honeysuckle Rose* (1935) ; *Where are You ?* (1937), *Thanks for the Memory* (1938), *Washboard Blues* (1938), *Barrelhouse Music* (1939), *Arkansas Blues* (1939).

Copyrighted material

E.U.

Copyrighted material

BAKER CHET (1929-1988)

Introduction

La mort sait parfois montrer une extraordinaire patience. Dévoré par la drogue, Chet Baker ne fut longtemps qu'un vivant en sursis. Sa brutale disparition a obéi à la logique inexorable des films noirs américains, à leur brumeuse ambiguïté, à leur poésie oppressante qui allume d'incertaines lueurs sur les pavés mouillés. Populaire trop tôt quand, jeune premier aux faux airs de James Dean, il jouait les utilités dans le contrepoint quelque peu convenu de Gerry Mulligan, Chet Baker a conquis au cours d'une carrière chaotique une resplendissante maturité dans l'indifférence générale. Il fut pourtant – à la trompette, au bugle, comme chanteur et comme leader – un des plus passionnants musiciens blancs du jazz de la seconde moitié du XX^{e} siècle.

• De l'Oklahoma au West Coast

Chesney Henry Baker naît le 23 décembre 1929 à Yale, dans l'Oklahoma. Son père, paysan et banjoïste, ne lui laisse pour tout héritage qu'un trombone et l'esclavage de la marijuana. De la formation musicale du jeune Chet nous ne savons presque rien. C'est comme trompettiste qu'il fait ses premières armes dans l'orchestre de danse de la Glendale High School ; il est alors fasciné par Harry James et Bix Beiderbecke. En 1946, il s'engage et joue dans l'orchestre de la 298^{e} armée, stationnée alors à Berlin. C'est là qu'il découvre, à la radio et par le disque, les audaces du bop qui fusent sous les lèvres de Charlie Parker et de Dizzy Gillespie. De

Copyrighted material

retour en Californie en 1948, il commence des études d'harmonie et de théorie musicale à Los Angeles. Il participe, au célèbre Lighthouse Cafe d'Hermosa Beach, à des *jam sessions* avec Art Pepper, Bud Shank et Shelly Manne, musiciens qui donnaient alors forme au style West Coast. En 1950, il s'engage à nouveau et l'armée l'affecte au Presidio Army Band de San Francisco. Il fréquente à cette époque les clubs de jazz du lieu, où il retrouve notamment Dexter Gordon et Paul Desmond. Chet Baker ne peut cependant s'empêcher de reprendre le cours tumultueux de sa vie agitée. Muté en Arizona, il déserte, joue avec Stan Getz et Charlie Parker, obtient d'être réformé.

Gerry Mulligan l'appelle en 1952 dans le premier de ses célèbres quartettes sans piano. D'emblée, le succès est considérable. Sa fine sonorité et son timbre délicat y font merveille, notamment dans sa ballade solo sur *My Funny Valentine* (1952), qui remporte un véritable triomphe.

• La destinée d'Icare

En 1953, Chet Baker abandonne la formation de l'illustre saxophone baryton et constitue un quartette avec le pianiste Russ Freeman. Il se met aussi à chanter d'une voix dont la couleur sensuelle et voilée nous parvient comme l'écho assourdi de son instrument. Chet Baker enregistre beaucoup : à Paris en 1955 et 1956 (où ses formations accueillent les Français Gérard Gustin, Benny Vasseur, René Urtreger, Raymond Fol, Jean-Louis Chautemps...), en Californie pour Pacific Jazz et à New York pour Riverside, qui l'associe en 1958 à Kenny Drew, Johnny Griffin, Philly Joe Jones, Hal Haig, Herbie Mann, Kenny Burrell, Bill Evans, Paul Chambers, Pepper Adams, Connie Kay... Mais les vieux démons sont toujours là. En 1959, Chet Baker est arrêté pour

Copyrighted material

usage de stupéfiants et passe six mois au pénitencier de Rikes Island. Il se réfugie en Europe, mais, appréhendé à Lucques, en Italie, pour le même motif, il est condamné à dix-huit mois de prison ferme (1960-1961). Il adopte le bugle à la suite du vol de sa trompette, à Paris en 1962. Il en jouera jusqu'à la fin des années 1960. Mais le naufrage paraît définitif quand, en 1968, son pourvoyeur de drogue lui brise la mâchoire.

Le silence s'instaure pour plus de trois ans. Pourtant, sa descente aux enfers connaît quelques rémissions : il réapparaît dans les clubs new-yorkais en 1974, année où il retrouve Gerry Mulligan à Carnegie Hall pour un concert du souvenir le 24 novembre 1974. Il enregistre quelques albums en studio (notamment pour CTI, la compagnie de Creed Taylor, en 1974 et 1975, puis en 1982), effectue des tournées en Europe et au Japon. À Paris, il se produit le 3 novembre 1981 au Théâtre de la Ville, en compagnie de René Urtreger au piano, Pierre Michelot à la contrebasse et Aldo Romano à la batterie. Amsterdam, 13 mai 1988 : Chet Baker, pour des raisons non élucidées, tombe par la fenêtre de sa chambre, au deuxième étage de son hôtel. La destinée d'Icare.

Grand technicien, soliste exceptionnel malgré une étonnante économie de moyens, Chet Baker ne s'est que difficilement dégagé du statut de comparse de Gerry Mulligan, sous lequel il avait connu une gloire éphémère. C'est cette image que le public et les critiques ont trop longtemps voulu conserver, ignorant l'essentiel d'un talent qui n'a cessé de s'enrichir au fil des années. Au bugle ou à la trompette, Chet Baker s'avoue fils spirituel de Bix Beiderbecke et de Miles Davis. Le phrasé, sans vibrato, est d'une étrange pureté, la couleur d'un raffinement infini. Une imagination mélodique hors du commun s'exprime en de longues lignes paisibles. Sous l'équilibre

Copyrighted material

absolu de la forme percent des élans lyriques qui comptent parmi les plus beaux de l'histoire du jazz.

Pierre BRETON

Bibliographie

C. Baker, *As Though I Had Wings. The Lost Memoir*, St. Martin's Press, New York, 1997 (recueil de notes autobiographiques fragmentaires) ; trad. de l'américain par I. Leymarie, *Comme si j'avais des ailes. L'autobiographie secrète*, 10/18, Paris, 2001
P. Boncompagni & A. Lastella, *Chet Baker in Italy. Tales of Life & Music : 1955-1988*, Stampa Alternativa, Viterbe, 1992
B. Borgström & C. Landergren, *Chet Baker*, Eklund & Joost, Stockholm, 1990
W. Claxton & C. Caujolle, *Young Chet*, Schirmer-Mosel, Munich, 2006
J. Gavin, *Deep in a Dream : the Long Night of Chet Baker*, Alfred A. Knopf, New York, 2002
T. Gioia, *West Coast Jazz. Modern Jazz in California. 1945-1960*, University of California Press, Berkeley, 1998
G. Rouy, *Chet Baker*, Éditions du Limon, Paris, 1992
J. De valk, *Chet Baker : His Life and Music*, Berkeley Hills Books, Berkeley, 2000
I. Wulff, *Chet Baker in Europe, 1975-1988*, Nieswand Verlag, Kiel, 1993.

Discographie sélective

Comme sideman (morceaux ou plages)

Avec Gerry Mulligan : *Bernie's Tune*, *Lullaby of the Leaves*, *Line for Lyons*, *Carioca*, *My Funny Valentine*, *Bark for Barksdale*, *Walkin' Shoes*, *Freeway* (1952), *I Can't Believe That You're in Love with Me*, *Lady Be Good*, *Makin' Whoopee*, *Love Me or Leave Me*, *Jeru*, *Swing House* (1953) ; avec Stan Getz : *Stan Meets Chet* (1958).

Comme leader (albums)

Copyrighted material

Chet Baker Sings (1954), *Chet Baker and Crew* (1956), *Chet Baker Big Band* (1956), *Russ Freeman and Chet Baker Quartet* (1956), *Embraceable You* (1957), *Chet Baker Sings - It Could Happen to You* (1958), *Chet Baker in New York* (1958), *Chet* (1958, 1959), *Chet Baker Plays the Best of Lerner and Loewe* (1959), *Chet is Back* (1962), *Smokin' with the Chet Baker Quintet* (1965), *Groovin' with the Chet Baker Quintet* (1965), *Comin' on with the Chet Baker Quintet* (1965), *Cool Burnin' with the Chet Baker Quintet* (1965), *Boppin' with the Chet Baker Quintet* (1965), *She Was Too Good To Me* (1974), *Broken Wing* (1978), *The Touch of your Lips* (1979), *No Problem* (1979), *This Is Always* (1979), *Someday my Prince Will Come* (1979), *'Round Midnight* (1981), *Blues for a Reason* (1984), *Chet Baker Sings Again* (1985).

Copyrighted material

BALLARD HANK (1936-2003)

Chanteur et auteur-compositeur américain de rhythm and blues.

Né le 18 novembre 1936 à Detroit (Michigan), Hank Ballard passe son enfance dans l'Alabama, avant de retourner dans sa ville natale, où il travaille dans une usine de montage Ford. En 1953, il prend la tête d'un groupe de doo wop, The Royals, et enregistre avec eux *Get it* chez Federal, un label créé en 1950 par King. Bientôt rebaptisé The Midnighters pour éviter la confusion avec une autre formation, le groupe existera jusqu'en 1967. Sa popularité se limite d'abord à un public noir très admiratif qui fait le succès des Midnighters sur le circuit *chitlin* (lieux où l'on joue de la musique pour des auditoires afro-américains). *Work with Me, Annie* (1954), avec ses paroles très explicites, suscite l'opposition des producteurs de radio mais inspire aussi plus d'une vingtaine de chansons « réponses », notamment *Roll with Me, Henry* d'Etta James, et s'installe en tête du Top 10 du rhythm and blues pendant sept semaines. *Annie Had a Baby* et *Annie's Aunt Fanny*, qui avec le titre précédent constituent une sorte de trilogie, ainsi que *Sexy Ways* seront d'autres succès de la même veine.

En 1958, Ballard écrit *The Twist* et l'enregistre avec ses Midnighters. Le groupe est donc à l'origine du phénomène que fut la danse du même nom, mais c'est seulement en 1960 que la chanson, reprise par Chubby Checker, un habitué du célèbre show télévisé *American Bandstand,* connaîtra le grand succès. Parmi les « tubes » ultérieurs, on peut citer *Finger Poppin' Time* et *Let's Go, Let's Go, Let's Go* (toutes deux en 1960). Le phrasé du gospel que

Copyrighted material

Ballard anime de sa voix aiguë, les sonorités distordues et la guitare grinçante des Midnighters ont joué des rôles importants dans le développement du rock and roll.

Hank Ballard meurt le 2 mars 2003 à Los Angeles (Californie).

E.U.

Copyrighted material

BARNET CHARLIE (1913-1991)

Saxophoniste (soprano, alto et ténor), clarinettiste et chef d'orchestre américain, Charlie Barnet, qui se rattache, comme instrumentiste, à la tradition de Coleman Hawkins et de Johnny Hodges, est un des musiciens les plus importants de l'ère du swing.

Issu d'une famille très aisée, Charles Daly Barnet, né le 26 octobre 1913, à New York, résiste aux pressions de ses parents, qui rêvent de le voir embrasser une carrière d'avocat, et se tourne vers la musique. Il dirige son premier groupe dès l'âge de seize ans, sur un paquebot transatlantique, et réalisera ainsi vingt-deux traversées de l'océan. Il voyage également dans les mers du Sud et en Amérique latine. En 1932, Charlie Barnet prend la direction d'un groupe qui se produit au Paramount Hotel de Manhattan, à New York. Il formera par la suite plusieurs groupes de tailles très diverses. Il reste célèbre pour son enregistrement de *Cherokee*, dans l'arrangement de Billy May (1939), un standard de l'ère du swing qui devient sa signature.

Surnommé « Mad Mab », Barnet est l'un des personnages les plus hauts en couleur de l'époque des big bands : il se serait marié au moins six fois (certaines sources évoquent onze mariages). Il est également l'un des premiers chefs blancs à intégrer dans son orchestre, dès le début des années 1940, des solistes ou des chanteurs noirs : Lena Horne, Al Killian, Howard McGhee, Roy Eldridge, Trummy Young, Charlie Shavers, Oscar Pettiford, Frankie Newton... Comme chef d'orchestre, Charlie Barnet est avant tout influencé par le style des big bands de Duke Ellington. Il apparaît,

Copyrighted material

avec ses divers ensembles, dans plusieurs films, parmi lesquels *Syncopation*, de William Dieterle (1942, aux côtés de Connee Boswell, Benny Goodman, Harry James, Gene Krupa...), *The Fabulous Dorseys*, de Alfred E. Green (1947, avec les orchestres de Tommy Dorsey et de Jimmy Dorsey) et *Make Believe Ballroom*, de Joseph Santley (1949, aux côtés du trio de Nat King Cole, de Frankie Laine, de Jimmy Dorsey, de Gene Krupa...).

Dans ses dernières années, après le déclin des big bands et la fin de l'ère du swing, Charlie Barnet tente de faire carrière dans l'édition musicale et la restauration, tout en continuant à jouer de façon occasionnelle. Il meurt le 4 septembre 1991, à San Diego, en Californie. Il a publié une autobiographie, *Those Swinging Years* (avec S. Dance, Louisiana State University Press, Baton Rouge, 1984).

Dans ses enregistrements comme leader, mentionnons encore *Nagasaki* (1935), *On a Holiday* (1935), *The Gal from Joe's* (1939), *The Duke's Idea/The Count's Idea* (1939), *The Wrong Idea* (1939), *The Right Idea* (1939), *Pompton Turnpike* (1940), *Redskin Rhumba* (1940), *Harlem Speaks* (1941), *Skyliner/West End Blues* (1944), *Portrait of Edward Kennedy Ellington* (1949), *Over the Rainbow* (1949).

E.U.

Copyrighted material

BARRETTO RAY (1929-2006)

Percussionniste et batteur américain de jazz, joueur de conga, spécialiste du latin jazz. D'origine portoricaine, il se produit d'abord aux percussions avec Charlie Parker, Max Roach, Art Blakey. Il intègre ensuite le Latin Jazz Combo que dirige le pianiste Eddie Bonemere et remplace le joueur de conga Mongo Santamaria au sein de l'orchestre de Tito Puente (1957-1960). Il enregistre avec Gene Ammons (*Blue Gene*, 1958), Dizzy Gillespie (*Carnegie Hall Concert*, 1961), Oliver Nelson (*Afro-American Sketches*, 1961), Jimmy Smith et Wes Montgomery (*The Dynamic Duo*, 1966). Il crée sa propre formation en 1961 et enregistre sous son nom : *Pachanga with Barretto* (1961), *Charango Moderna* (1962), qui comporte le tube *El Watusi* ; son album de latin jazz *Acid* (1967) le consacre comme un des protagonistes de la salsa. À la fin des années 1970, il signe un contrat avec la firme Atlantic, pour laquelle il va notamment graver les albums *Eye of the Beholder* (1977) et *Can you Feel it ?* (1978). Parmi ses enregistrement ultérieurs, mentionnons *Aqui se puede* (1987), *Handprints* (1991), *Taboo* (1994), *My Summertime* (1995), *Contact !* (1997).

E.U.

Copyrighted material

BASIE COUNT (1904-1984)

Introduction

Du milieu des années 1930 à la fin des années 1950, les grands orchestres ont écrit l'une des pages majeures de l'histoire du jazz. Jimmie Lunceford, Benny Goodman, Earl Hines, Tommy Dorsey, Dizzy Gillespie, Lionel Hampton et bien d'autres encore leur ont donné leurs lettres de noblesse. Mais nul n'a pu contester la suzeraineté absolue de Duke Ellington et de Count Basie. Personne n'a su échapper à l'écrasante influence de ces deux géants qui, chacun dans sa direction, semblent avoir définitivement épuisé les ressources des grandes formations nées à l'ère du swing. Les contrées qu'ils ont l'un et l'autre explorées appartiennent, certes, à des mondes sonores bien étrangers. Ils se rejoignent néanmoins dans une commune perfection.

• De Kansas City à New York

William « Bill » Basie naît à Red Bank (New Jersey) le 21 août 1904. Il s'initie dès l'enfance à la batterie et, sous la surveillance de sa mère, au piano. Il prend des leçons avec Willie « The Lion » Smith et avec Fats Waller, qui lui fait aussi découvrir l'orgue. On peut l'entendre à Harlem alors qu'il approche de ses vingt ans. Bessie Smith et Clara Smith le retiennent comme accompagnateur. En 1925, il fait ses débuts dans des comédies musicales. Une tournée le conduit à Kansas City en 1926, puis l'y abandonne sans travail. Il tient alors le piano dans les théâtres et les cinémas. En juillet 1928, le bassiste Walter Page l'engage dans ses

Copyrighted material

Blue Devils, où officie déjà le chanteur Jimmy Rushing. L'année suivante, en compagnie d'une partie des musiciens de l'orchestre, il rejoint la formation de Bennie Moten. À la mort de celui-ci, en 1935, il fonde son premier orchestre. Le célèbre critique John Hammond le distingue et le fait engager au Grand Terrace Café de Chicago. L'ensemble se produit pour la première fois à New York en 1936, au Roseland Ballroom. C'est en mars 1937 que Basie engage le guitariste Freddie Green, qui désormais ne quittera plus l'orchestre, et Billie Holiday. En 1937, Basie enregistre son premier disque chez Decca, *Swinging at the Daisy Chain*.

Celui que l'on appelle maintenant « The Count » est d'emblée considéré comme l'un des plus grands maîtres de l'ère du swing qui commence. Dès cet instant, l'histoire de Count Basie se confond avec celle de son orchestre. Et elle débute, de 1936 à 1939, par une période particulièrement brillante pour les quatorze musiciens qu'il anime. Sur des arrangements simples mais efficaces signés Eddie Durham, Buster Smith, Jimmy Mundy ou Herschel Evans, on peut entendre les solistes Buck Clayton et Harry « Sweets » Edison à la trompette, Lester Young, Herschel Evans, Earle Warren et Jack Washington aux saxophones, Eddie Durham, Benny Morton et Dickie Wells au trombone, avec des chanteurs aussi passionnants que Jimmy Rushing et Helen Humes. Quant à la section rythmique, c'est l'une des plus solides qui se puisse imaginer, avec Freddie Green (guitare), Walter Page (basse) et Jo Jones (batterie).

Ce premier âge d'or, marqué par des chefs-d'œuvre comme *One o'Clock Jump* (1937), *Jumpin' at the Woodside* (1938) ou *Taxi War Dance* (1939), prend fin en décembre 1940, avec le départ de Lester Young, l'un des plus importants solistes de l'histoire du jazz avant Charlie Parker. Le vide qu'il laisse dans l'orchestre est bien sûr immense ; mais, pourtant, les dix années suivantes, la formation de

Copyrighted material

Count Basie ne souffre d'aucune pénurie de talents. Qu'il suffise de nommer, parmi les nouveaux arrivants, Buddy Tate, Don Byas, Lucky Thompson, Illinois Jacquet, Paul Gonsalves et Coleman Hawkins au saxophone ténor, Al Killian, Emmett Berry, Joe Newman et Clark Terry à la trompette, Vic Dickenson, George Matthews et Jay Jay Johnson au trombone. La section rythmique – mis à part un passage de Kenny Clarke en 1941 – est peu modifiée jusqu'à la fin de la guerre. Shadow Wilson (de 1944 à 1946) et Rodney Richardson (de 1943 à 1946) tiendront respectivement la batterie et la contrebasse. Les arrangements, écrits maintenant avec plus de raffinement, sont de la plume de Buster Harding, Buck Clayton, Gerald Wilson ou Earle Warren.

L'orchestre, qui compte alors dix-sept musiciens, est en pleine gloire quand des difficultés économiques le contraignent à interrompre ses activités. Pendant plus de deux ans (1950-1951), Count Basie se retrouve à la tête d'une petite formation de six à neuf musiciens dont les principaux sont Clark Terry, Wardell Gray, Buddy DeFranco, Serge Chaloff et Buddy Rich. Mais, tel le phénix, la formation renaît de ses cendres en 1952 avec un effectif de dix-neuf membres. L'orchestre a fait peau neuve. Marshall Royal est devenu le bras droit de Basie. De nouveaux arrangeurs – Neal Hefti, Ernie Wilkins, Manny Albam, Johnny Mandel, Frank Foster, Thad Jones, Nat Pierce, Benny Carter, Quincy Jones, Freddie Green, Billy Byers – proposent maintenant une musique plus complexe. Mais, même s'ils sont loin de démériter, les nouveaux solistes vedettes ne peuvent se hisser à la hauteur atteinte par les équipes précédentes. Citons parmi les meilleurs : Thad Jones, Roy Eldridge, Wallace Davenport à la trompette, Al Grey et Bill Hughes au trombone, Eddie « Lockjaw » Davis, Paul Quinichette, Frank Foster, Eric Dixon et Budd Johnson aux saxophones, Eddie Jones et Buddy Catlett à la basse. Le chanteur Joe Williams contribuera

Copyrighted material

beaucoup, au cours de ces années, à maintenir la popularité d'un orchestre qui n'a plus tout à fait l'éclat de son glorieux passé. Mais le succès ne se dément pas. Tournées et festivals se multiplient, notamment à partir de 1954. De nombreuses célébrités comme Nat « King » Cole, Sarah Vaughan, Billy Eckstine, Sammy Davis Jr., Frank Sinatra ou Ella Fitzgerald recherchent, au disque et en concert, son accompagnement. Mel Brooks le fait jouer au grand complet en plein désert dans son film *Blazing Saddles* (*Le shérif est en prison*, 1974). Count Basie meurt le 26 avril 1984 à Hollywood (Californie). Son orchestre continuera de se produire sous la direction d'Eric Dixon et de Thad Jones (1985-1986), puis de Frank Foster (1986-1995) et de Grover Mitchell (après 1995).

• Sous le signe du swing

Count Basie laisse en héritage une abondante moisson de thèmes – *One o'Clock Jump*, *Jumpin' at the Woodside*, *Topsy*, *Jive at Five*, *Shoe Shine Boy*, *Harvard Blues*, *Rusty Dusty Blues*, *The King*, *The Mad Boogie*, *Mutton Leg*, *High Tide*, *Nails*, *Kid From Red Bank*, *Lil'Darlin'*, *Rat Race*, *Lester Leaps In*... – qui, pour beaucoup, symbolisent la perfection absolue du swing.

Comme celui de Duke Ellington, le monde musical de Count Basie est d'une cohérence parfaite. Dès les premières mesures, il est immédiatement identifiable. Certes, au fil des ans et selon les arrangeurs, une évolution se dessine. Notamment dès le début des années 1950, qui voient rythmes et harmonie atteindre une plus grande richesse et la flûte trouver dans l'orchestre de jazz une place inattendue. Mais son style apparaît d'une étonnante stabilité. Car, dès les origines, Count Basie écrit pour l'orchestre et pour lui seul.

Copyrighted material

Duke Ellington pense plus à ses solistes qu'à sa formation instrumentale. Quand il ne leur dédie pas de véritables concertos, il compose en fonction du tempérament de musiciens qu'il connaît parfaitement – entrer chez le Duke, c'est pratiquement signer un engagement à vie –, il construit ses pièces en enchaînant leurs interventions. Les chaleureuses couleurs qu'il obtient résultent plus d'une originale synthèse de fortes individualités que d'une vision d'ensemble. Rien de tout cela chez Count Basie. S'il réserve une large part aux solos, il n'écrit pas pour eux. Tout est subordonné à la cohésion de l'ensemble, au phrasé de la masse orchestrale. Des *riffs* sobres par sections entières s'opposent aux envolées personnelles, cantonnées dans un cadre très strict, avec parfois des effets de surimpression sur la marche rythmique que l'orchestre semble poursuivre inexorablement. L'essentiel pour lui est d'obtenir une mise en place parfaite et une impeccable précision. Poursuivons la comparaison. Chez Duke Ellington, depuis les rugissements de la période *jungle* jusqu'aux harmonies étranges des années 1940, l'essentiel demeure la recherche de l'expression, pour ne pas dire de l'expressionnisme. Ce qui est au centre des préoccupations de ce gigantesque laboratoire qu'est l'orchestre du Duke, c'est l'exubérance des couleurs, la quête d'une sorte d'ivresse chatoyante. L'exotisme des rythmes – hésitant entre le paroxysme et la sérénité –, les alliages audacieux de timbres définissent un style qui n'appartient qu'à lui. L'art de Count Basie est infiniment plus abstrait. Un seul but : obtenir, par une rigoureuse alchimie, un corps pur habituellement instable, le swing. Rien ne doit détourner l'attention ni entraver la marche du rythme triomphant. Les tempos choisis sont volontairement retenus. Basie fuit tout ce qui pourrait ressembler à de l'exhibitionnisme. Pas de délire, mais la recherche permanente de l'équilibre du mouvement, d'une pulsation à la fois souple et robuste, assise sur une solide section rythmique que Count

Copyrighted material

Basie n'hésite pas à faire jouer souvent à découvert. Une puissante poussée collective, une démarche d'une rare élasticité, une douce euphorie née de la netteté du trait, de l'économie des effets et du contrôle des plans sonores, tels sont les aspects majeurs d'un art qui aime l'évidence et la limpidité.

On pourrait, sans compromettre l'essentiel, effacer les prestations – souvent peu exceptionnelles – de Duke Ellington au piano. On ne peut imaginer l'orchestre de Count Basie sans les interventions de son chef au clavier. Catalyseur irremplaçable, il relance sa « machine à swing » par des ponctuations incisives, de courtes phrases avares de notes, interventions essentiellement situées dans le registre aigu qui se détache aisément sur le fond orchestral. Ses solos, d'une extrême concision, se pimentent d'innombrables trouvailles rythmiques. Comme la petite tache rouge que Corot glissait au coin de ses toiles, Count Basie se cantonne dans un rôle modeste et essentiel : la mise en valeur d'une palette orchestrale d'une prodigieuse richesse. À la gloire du soliste, il préfère la profonde satisfaction du travail bien fait. Avec une percussion cristalline et une inspiration d'une savoureuse fraîcheur, Count Basie appose son immuable signature pour l'éternité.

Pierre BRETON

Bibliographie

C. Basie & A. Murray, *Good Morning Blues : the Autobiography of Count Basie*, Random House, New York, 1985
S. Dance, *The World of Count Basie*, Scribner's Sons, New York, 1980
C. Deffaa, *Swing Legacy*, Scarecrow Press, Folkestone, 1989
C. Delaunay, « Count Basie : 20 années de grand orchestre », in *Jazz Hot*, n° 114, p. 11, 1956
L. Feather, *From Satchmo to Miles*, Quartet Books, Londres, 1975
B. Harding dir. *Count Basie's Boogie Woogie Styles*, Chappell &

Copyrighted material

Co., Londres, 1948
D. HELLAND, « The Count Basie Orchestra : Keeping the Spirit in a Ghost Band », in *Down Beat*, vol. LVII, nº 6, p. 21, 1990
N. HENTOFF, « Count Basie », in *The Jazz Life*, pp. 143-156, Dial Press, New York, 1961
A. HODEIR, « Du côté de chez Basie », in *Jazz Review*, vol. I, nº 2, p. 6, 1958
R. HORRICKS, *Count Basie and his Orchestra : its Music and its Musicians*, Victor Gollancz, Londres, 1957
B. KLIMENT, *Count Basie*, Chelsea House, New York, 1992
A. MCCARTHY, *Big Band Jazz*, Barrie and Jenkins, Londres, 1974
A. MORGAN, *Count Basie*, Spellmount, Tunbridge Wells, 1984
H. PANASSIÉ, « Count Basie and the Blues », in *Jazz Journal*, vol. I, nº 7, p. 2, 1948 ; « Count Basie en Europe », in *Bulletin du Hot Club de France*, nº 36, p. 3, 1954 ; « Reminiscing about the Count », in *Jazz Journal*, vol. X, nº 4, p. 15, 1957
R. RUSSELL, *Jazz Style in Kansas City and the Southwest*, University of California Press, Berkeley, 1971
G. SCHULLER, « The Quintessence of Swing : Count Basie », in *The Swing Era : The Development of Jazz, 1930-1945*, Oxford University Press, Oxford, 1989, pp. 222-262
S. SHEARD, *The Swing Era*, Alfred A. Knopf, Toronto, 1993
C. SHERIDAN, *Count Basie : A Bio-Discography*, Greenwood Press, New York, 1986
K. VAIL, *Count Basie : Swingin' The Blues, 1936-1950*, Scarecrow Press, Oxford, 2003
Jazz Magazine, numéro spécial Count Basie, nº 251, 1977.

Discographie sélective

Shoe Shine Boy (1936, Vocalion) ; *Swinging at the Daisy Chain* (1937, Decca) ; *One o'Clock Jump* (1937, Decca) ; *Good Morning Blues* (1937, Decca) ; *Every Tub* (1938, Decca) ; *Doggin' Around* (1938, Decca) ; *Jumpin' at the Woodside* (1938, Decca) ; *Shorty George* (1938, Decca) ; *Dickie's Dream*, *Lester Leaps In* (1939, Vocalion) ; *Jive at Five* (1939, Decca) ; *Oh ! Lady be Good* (1939, Decca) ; *Taxi War Dance* (1939, Vocalion) ; *Miss Thing* (1939, Vocalion) ; *Ham 'n' Eggs* (1939, Columbia) ; *Tickle-toe* (1940, Columbia) ; *Gone with « What » Wind* (1940, OKeh) ; *Stampede in G Minor* (1940, OKeh) ; *Diggin' for Dex* (1941, OKeh) ; *Count Basie Swings and Joe Williams Sings* (1955, Clef) ; *April in Paris* (1955-1956, Verve) ; *Basie Plays Hefti* (1958, Roulette) ; *Chairman*

Copyrighted material

of the Board (1958, Roulette) ; *The Count Basie Story* (1960, Roulette) ; *The Legend* (1961, Roulette) ; *Basie at Birdland* (1961, Roulette) ; *L'il Ol' Groovemaker* (1963, Verve) ; *Basie Jam* (1973, Pablo) ; *For the First Time* (1974, Pablo) ; *On the Road* (1979, Pablo).

Copyrighted material

BE-BOP

Au début des années 1940, quelques jazzmen, parmi lesquels Charlie Parker, Dizzy Gillespie et Thelonious Monk, se retrouvent lors de jam-sessions à New York. Ils y expérimentent une nouvelle forme de musique improvisée qui modifie profondément la couleur sonore du jazz : le be-bop.

Au début des années 1940, à la faveur des jam-sessions* et autres after hours* organisées régulièrement au cabaret Minton's Playhouse de la 52e Rue de Manhattan, un petit cercle de musiciens va expérimenter une forme moderne et révolutionnaire de musique improvisée afro-américaine, le be-bop.

Alors que les grandes formations du swing proposent une musique qui sert surtout de support à la danse, Dizzy Gillespie, Charlie Parker ou Kenny Clarke s'inspirent du phrasé ou des audaces harmoniques du guitariste Charlie Christian (*At Minton's*, 1941) et du pianiste Thelonious Monk pour faire faire un pas de géant à la « composition instantanée ». Dans le sillage du symbolique *Salt Peanuts* de 1942, ces expérimentations vont entraîner une modification profonde de la couleur sonore du jazz, et le bop deviendra l'expression majoritaire des jazzmen des années 1940 et 1950.

Les tenants de l'« entertainment » et des airs à la mode sont choqués par ces personnages hautains qui rivalisent de technique instrumentale, réharmonisent les standards et prennent toute sorte de poses vestimentaires (le béret et la barbichette de Dizzy Gillespie).

Copyrighted material

Être « hip* » se traduit souvent par une désocialisation, parfois accentuée par la prise régulière de drogues dures.

La grève des musiciens de 1942 à 1944 a pour conséquence un arrêt des enregistrements. Elle favorise néanmoins, après coup, l'émergence d'éditeurs phonographiques indépendants qui pressent en petites quantités des disques novateurs vendus à un public d'initiés. Ces mordus de la première heure, qui éditeront des enregistrements sommaires du Minton's, sont lassés des « beaux timbres » et des orchestrations élaborées mais figées du swing. Ils se passionnent pour ces pièces qui commencent par des thèmes joués à l'unisson, comme un avertissement au timbre dur. Bien d'autres traits sont déstabilisants pour le novice : les tempos, la rythmique, qui s'appuie sur une cymbale ride* linéaire et une contrebasse en marquant les temps, et les bombs* de grosses caisses et de caisses claires, ponctuations qui « poussent » les solistes (Kenny Clarke).

Les conceptions harmoniques évoluent vers la polytonalité par l'enrichissement des accords en superstructure. Des pianistes comme Al Haig ou John Lewis plaquent des block* chords des deux mains, laissant la contrebasse occuper l'infrastructure. Progressions par quartes, accords de quinte diminuée, gammes par ton (Bud Powell), accords de passage, incrustation d'accords de mineur septième du deuxième degré avant les accords de dominantes, divers procédés de réharmonisation, comme la fameuse substitution tritonique, produisent autant de nouvelles sonorités capables de supporter des paraphrases mélodiques frénétiques aux contours plus heurtés (pour les oreilles de l'époque).

Ainsi, à la faveur d'une réharmonisation audacieuse, *What Is this Thing Called Love*, de Cole Porter, devient *Hot House*. De son côté, Charlie Parker complexifie le blues (*Billie's Bounce*, 1945).

Copyrighted material

« Bird », génie de l'improvisation, bouleverse les conceptions mélodiques par la cohérence de son flux discursif. Il est le maître de cet art de la composition instantanée et interactive, où le phrasé est rendu inventif par l'utilisation de notes* fantômes et, en particulier, par le décalage des accents (*Donna Lee*, 1947). Au timbre rond, il préfère la suggestion d'un tempo dédoublé ou les ballades très lentes (*Lover Man*).

Le pianiste Lennie Tristano théorisera ces conceptions tout en mettant en garde les musiciens de sa génération contre les risques d'un « académisme bop ».

Parmi les dignes héritiers de cette période fertile, il faut citer le saxophoniste ténor Sonny Rollins, le saxophoniste alto Cannonball Adderley, la chanteuse Sarah Vaughan... Dans les années 1970, des saxophonistes comme Dexter Gordon, messager du bop sur la côte ouest, ou Phil Woods, sorte d'héritier de Charlie Parker, vont revisiter le genre, ainsi que, plus récemment, Branford Marsalis.

Eugène LLEDO

Copyrighted material

BECHET SIDNEY (1897-1959)

Un des grands solistes de jazz, maître du saxophone soprano, et « le meilleur clarinettiste de l'histoire du jazz », selon Lucien Malson. Avec Louis Armstrong, Sidney Bechet reste une des fortes personnalités du style New Orleans. Il commença à jouer de la clarinette à l'âge de six ans. Dès 1940, il était devenu vétéran pour avoir joué dans plusieurs formations locales quasi légendaires, de Kepperd, de Jack Carey et de Buddy Petit. Après avoir travaillé à La Nouvelle-Orléans avec Clarence William et King Oliver (1916), il s'installa à Chicago, puis, en 1919, à New York. Cette année-là, il fit une tournée en Europe avec le Southern Syncopated Orchestra de Marion Cook. Il joua au Philharmonic de Londres, puis à Paris avec l'orchestre de Bennie Peyton. De retour à New York en 1921, il se consacra de plus en plus au saxophone soprano ; il joua quelques mois avec Duke Ellington en 1925 avant d'entreprendre une nouvelle tournée en Europe avec la *Revue nègre* qui lança Joséphine Baker. Il joua par intermittence dans la formation de Noble Sissle (1928-1938) et, vers la fin des années quarante, se fixa à Paris, jouant le plus souvent avec Claude Luter. Au moment de sa mort, sa renommée égalait celle des plus grands.

Bechet est le seul musicien de jazz à avoir atteint la perfection en tant que saxophoniste soprano. Son style spectaculaire et plein d'une superbe assurance se caractérise par un vibrato généreux, une mélodie ondulante et des cascades d'arpèges exécutées avec fougue et passion. Son vocabulaire harmonique relativement simple s'allie à une technique accomplie, bien que très personnelle, lui permettant d'obtenir ce que la plupart de ses auditeurs ont considéré comme un

Copyrighted material

chef-d'œuvre de simplicité. Tant au saxophone qu'à la clarinette, Bechet possède une sonorité ample et il fait preuve d'une force d'exécution remarquable.

Parmi ses succès à la clarinette, citons *Blues in Thirds* (1940), *St. Louis Blues* (1944), au saxo soprano *Maple Leaf Rag* (1932), *Gone away Blues* et *Jelly Roll* (1945), et ses enregistrements français avec Luter.

Michèle GRANDIN

Copyrighted material

BEIDERBECKE BIX (1903-1931)

Cet asocial typique, ce soliste de jazz marginal aurait pu être un héros de Scott Fitzgerald : du reste, la vie de Beiderbecke a inspiré un roman et un film, tous deux intitulés *Le Jeune Homme à la trompette*. Surtout, Bix est l'un des très rares solistes de race blanche qui se soit hissé au niveau des grands créateurs noirs. Avec lui — qui fut un cornettiste bouleversant (*Mississippi Mud*, 1928) mais aussi un pianiste plein d'originalité, comme en témoigne son fameux *In a Mist* (1927), très influencé par l'impressionnisme français — apparaît un « jazz blanc » qui n'est pas la simple copie par un Blanc de la musique inventée par les Noirs, mais sa réinterprétation à travers une sensibilité irréductiblement occidentale, toute référence à l'Afrique se trouvant brusquement vidée de sens. Beiderbecke doit beaucoup à Oliver et à Armstrong, mais il a apporté à la musique négro-américaine une qualité de lyrisme — poétique, méditatif, souvent désenchanté, toujours fragile et retenu — avant lui inouïe. Par le romantisme nostalgique et parfois somnambulique de son inspiration, par sa sonorité moelleuse, un peu mate dans certaines improvisations, Bix peut être considéré comme un précurseur du style « cool » des années cinquante.

Alain GERBER

Copyrighted material

BELLSON LOUIE (1924-2009)

Méconnu en Europe, l'Américain Louie Bellson fait néanmoins partie de la fine fleur des batteurs de sa génération. Partenaire habituel des plus grands solistes, il reste avant tout, au-delà d'un incontestable talent de compositeur et d'arrangeur, l'un des maîtres de la percussion dédiée aux grands orchestres. Dans son autobiographie *Music is My Mistress*, Duke Ellington ne cache pas son admiration : « Qu'il accompagne ou qu'il joue en solo, il incarne la quintessence de la perfection. »

Luigi Paulino Balassoni naît le 6 juillet 1924 (la date du 26 juillet, qui figure dans de nombreuses biographies, semble désormais erronée) à Rock Falls, dans l'Illinois. Son père, d'origine napolitaine, vend des instruments de musique pour nourrir ses huit enfants. Le jeune Luigi choisit la batterie et réalise de très rapides progrès. Dès ses treize ans, l'instrumentiste – qui est aussi un habile danseur de claquettes – fait ses premiers pas sur scène. Il prend des leçons auprès de Roy Knapp, professeur réputé à Chicago – il a eu pour élève le grand Gene Krupa –, et remporte en 1940, dans la catégorie « moins de 18 ans », un concours précisément placé sous l'égide de Krupa. Ted FioRito, animateur d'un célèbre orchestre de danse, l'appelle à Hollywood au cours de l'été de 1941. De septembre 1942 à avril 1943, le jeune homme appartient, sous le nom américanisé de Louie Bellson, à la formation de Benny Goodman, qui l'accueillera de nouveau, à l'issue de son service militaire, en 1946 puis en 1947. De 1947 à 1949, il officie dans l'orchestre de Tommy Dorsey. Il y rencontre le trompettiste Charlie Shavers, avec qui il constitue en 1950 un éphémère sextette. Il

Copyrighted material

effectue un bref passage dans l'orchestre de Harry James et rejoint en mai 1951, avec deux autres transfuges de ce dernier – le saxophone alto Willie Smith et le tromboniste Juan Tizol –, la formation de Duke Ellington, où il remplace Sonny Greer. Il va apporter à l'illustre phalange une vitalité nouvelle et un enthousiasme communicatif. Sur ses propres thèmes et arrangements, comme *The Hawk Talks*, *Ting-A-Ling* ou encore *Skin Deep* – véritable concerto pour batterie et orchestre où il déchaîne le tonnerre en utilisant de manière spectaculaire deux grosses caisses –, il dévoile des dons évidents de meneur de jeu. De cette époque se détachent les albums *Duke Ellington's Coronets* (1951), *The Hawk Talks* (1951), *Ellington Uptown* (1951-1952, avec *Skin Deep*). Il quitte le Duke en 1953 pour se consacrer à l'accompagnement et à la gestion de la carrière de Pearl Bailey, chanteuse qu'il a épousée en novembre de l'année précédente. Louie Bellson intègre en 1954 Jazz At The Philharmonic de Norman Granz, enregistre en illustre compagnie l'album *The Art Tatum-Benny Carter-Louis Bellson Trio* (1954), joue au sein du Dorsey Brothers Orchestra (1955-1956), participe en 1956 à l'enregistrement de l'album du Duke *A Drum is a Woman*, remplace en 1962 Sonny Payne dans le big band de Count Basie...

Alors au sommet de son art, Louie Bellson peut alterner, avec un sens aigu du spectacle et une renversante virtuosité, une puissance de feu dominatrice et une légèreté de touche – notamment aux cymbales – peu commune. À la fois souple et précis, il redonne avec exubérance un second souffle à la batterie des big bands nés de l'ère swing (*Big Band Jazz from the Summit*, 1962). Suivent de brèves retrouvailles avec Duke Ellington – le temps de participer à son premier *Concert of Sacred Music*, en 1965 – et Harry James. À partir de 1967, il dirige son propre big band, qui comptera parmi ses membres les trompettistes Cat Anderson, Conte Candoli, Bobby

Copyrighted material

Shew, les saxophonistes Don Menza, Pete Christlieb, Ted Nash, Joe Romano, les contrebassistes John Heard, George Duvivier, le pianiste Frank Strazzeri... Jusqu'au début des années 1980, il apparaît aussi dans de petits groupes qui réunissent autour de lui Oscar Peterson, Stan Getz, Jay Jay Johnson, Nat Pierce, Ray Brown ou Bobby Shew. En 1991, il effectue une tournée en Europe, accompagné par Benny Carter, Harry « Sweets » Edison, Al Grey, Marian McPartland et Milt Hinton. Son dernier enregistrement, avec le trompettiste Clark Terry – *Louie & Clark Expedition 2* –, date de 2008. Une intense activité professorale lui a donné l'occasion d'écrire plusieurs méthodes de batterie. Le compositeur laisse des œuvres – parmi lesquelles un ballet jazz, *The Marriage Vows*, un *Concerto for Jazz Drummer and Full Orchestra* et une *Composition For Piano and Orchestra* – qui témoignent à la fois de son ambition esthétique et de la vivacité de son imagination. Louie Bellson meurt le 14 février 2009 à Los Angeles.

Pierre BRETON

Copyrighted material

BIGARD BARNEY (1906-1980)

Reine chez les créoles, la clarinette connaît son heure de gloire dans la prime jeunesse du jazz. À cette époque, on joue du *black stick* et accessoirement du saxophone (bientôt les termes s'inverseront). On trouve donc de nombreuses vedettes de l'instrument chez ces jazzmen que l'on qualifie parfois d'archaïques : Alphonse Picou, George Baquet, Lorenzo Tio Jr. De splendides musiciens comme Jimmie Noone, Johnny Dodds, Sidney Bechet – ce dernier bien vite conquis cependant par le saxophone soprano –, George Lewis, Joseph Rappolo, Albert Nicholas ou Mezz Mezzrow assoient à la fois sa réputation et ses possibilités expressives. Mais Barney Bigard reste peut-être celui qui marie le plus intimement la plus absolue perfection technique et la sensibilité la plus frémissante.

Leon Albany « Barney » Bigard naît à La Nouvelle-Orléans le 3 mars 1906. Bien vite, il se met à l'école de Lorenzo Tio Jr. pour le saxophone et la clarinette. Il fait ses débuts dans sa ville natale avec Octave Gaspard et Albert Nicholas. Il obtient son premier engagement important, en 1925, à Chicago, chez le trompettiste King Oliver. En 1927 et en 1928, on le retrouve dans les formations de Charlie Elgar, Luis Russell et Jelly Roll Morton.

Mais vient la grande rencontre de sa vie musicale, un certain Duke Ellington. Barney Bigard a vingt-deux ans. Il restera quatorze ans dans l'orchestre de ce géant du jazz. Ce sont les années les plus fécondes de toute sa carrière. En pleine possession de ses moyens, Barney Bigard épanouit, dans les nouveaux horizons harmoniques et rythmiques que le Duke découvre devant lui, une maturité

Copyrighted material

expressive qui le place au premier rang des musiciens de son temps. Membre irremplaçable de l'illustre phalange, il est de tous les coups d'éclat d'Ellington. On ne compte plus ses solos inspirés, au sein de la formation complète ou dans des ensembles plus réduits : *Tiger Rag*, *Saratoga Swing*, *The Mooche*, *Across the Track Blues*, *A Portrait of Bert Williams*, *Caravan*, *Rose Room*, *Dusk on the Desert* et tant d'autres encore. Il sera le premier membre de l'orchestre pour qui Duke écrira une partition dédiée à un soliste unique, *Clarinet Lament*, parfois surnommé *Barney's Concerto*.

Mais, en 1942, celui que Duke considérait comme le plus grand clarinettiste qu'il ait jamais connu quitte son Pygmalion. Barney Bigard n'en est pas pour autant proche de son déclin. Il se produit en Californie avec Freddie Slack et Kid Ory. Lors du premier concert de jazz organisé, le 18 janvier 1944, par la revue Esquire, dans ce temple consacré à l'art lyrique qu'est le Metropolitan Opera de New York, c'est lui que l'on choisit – concurremment avec Mezz Mezzrow, vedette de la clarinette plus controversée aujourd'hui qu'à l'époque – pour personnifier l'instrument. La cinquantaine passée n'altère en rien son incomparable talent. Entre 1947 et 1961, il fait merveille dans le All Stars de Louis Armstrong et les orchestres de Cozy Cole, Johnny St. Cyr, Muggsy Spanier, Earl Hines et Ben Pollack, même s'il n'y retrouve pas tout à fait la même inspiration et une musique aussi passionnante que celle que proposait le Duke. Il meurt à Culver City (Californie) le 27 juin 1980. Outre les disques qu'il nous laisse avec ses compagnons d'orchestre habituels, signalons d'excellentes prises avec Rex Stewart et Django Reinhardt.

Bien qu'accidentellement utilisateur du saxophone ténor, Barney Bigard demeure incontestablement l'un des meilleurs clarinettistes solistes des années 1930 et 1940. Un langage d'une souple élégance,

Copyrighted material

un style fluide et gracieux, un swing vif et agile le rattachent à la grande tradition de La Nouvelle-Orléans créole. Montrant une sonorité ronde dans toute l'étendue du registre de l'instrument, utilisant d'une manière très originale et poétique la tessiture grave de la clarinette, excellant dans les improvisations et les contre-chants, Barney Bigard révèle une sensibilité hors du commun qu'amplifie encore une virtuosité rare. Une carrière discrète, certes, mais un très grand talent.

Pierre BRETON

Copyrighted material

BING RUDOLF 1902-1997

Directeur d'opéra légendaire, Rudolf Bing est resté plus de vingt ans à la tête du Metropolitan Opera de New York, créant pour les représentations lyriques de nouvelles normes qualitatives qui se généraliseront dans le monde entier et feront de cette scène un des passages obligés pour tous les grands chanteurs.

Rudolf Franz Joseph Bing naît à Vienne le 9 janvier 1902 dans une famille d'industriels ; il fait ses études à l'université de Vienne tout en travaillant le chant. Rapidement, il se consacre à la représentation d'artistes lyriques et travaille dans des bureaux de concerts viennois entre 1923 et 1927. Il acquiert une parfaite connaissance de ce « marché » très spécifique, qui réclame à la fois des qualités musicales, un sens poussé de l'initiative pour placer les artistes et de l'intuition pour découvrir de nouvelles voix. En 1928, il devient l'assistant de Carl Ebert, intendant de l'Opéra de Darmstadt, qui est alors un des théâtres lyriques les plus novateurs en Allemagne, tant par son répertoire que par sa conception des productions. Entre 1930 et 1933, Bing assiste Ebert à la Städtische Oper de Berlin.

En 1934, devant la montée du nazisme, il se fixe en Angleterre, où Ebert et Fritz Busch l'entraînent dans l'aventure du festival de Glyndebourne. Il en est le directeur général entre 1935 et 1949. Il acquiert la nationalité britannique en 1946. En 1947, il participe à la fondation du festival d'Édimbourg, dont il sera le directeur artistique entre 1947 et 1950. C'est lui qui fait revenir en Europe Bruno Walter, pour les fameux concerts avec Kathleen Ferrier. En

Copyrighted material

1950, il succède à Edward Johnson au poste d'administrateur général du Metropolitan Opera de New York ; il va imprimer à ce théâtre alors somnolent une direction autoritaire devant laquelle s'inclineront syndicats et chanteurs. Il fait venir à New York les meilleurs chanteurs, chefs d'orchestre, metteurs en scène et décorateurs, qui vont appliquer au spectacle lyrique le renouvellement déjà amorcé en Europe. Renata Tebaldi (1955), Maria Callas (1956), Birgit Nilsson (1959), Joan Sutherland (1961) et Mirella Freni (1965) font partie de ces divas qui se produisent au « Met », mais aussi Marian Anderson (1955) et Leontyne Price (1961), les premières cantatrices noires invitées à chanter sur la grande scène lyrique américaine. Bing conduit la mutation importante – et controversée – qui implique la destruction de l'ancienne salle du Met et la construction de l'actuel théâtre, dans le cadre du Lincoln Center for the Performing Arts, inauguré le 16 septembre 1966. C'est à Marc Chagall qu'il confie la décoration du nouveau Met et qu'il commande, peu après, des décors pour *La Flûte enchantée* (1967).

Le caractère tyrannique de Bing en fait un des directeurs d'opéra les plus redoutés, et ses relations avec les chanteurs sont truffées d'incidents orageux. Intraitable, il se sépare de tous ceux qui refusent de se plier aux conditions de travail qu'il a fixées : c'est le cas de Maria Callas en 1958. En 1971, il est anobli par la reine d'Angleterre. Un an plus tard, il démissionne du Met. Il collabore, à partir de 1973, à la Columbia Artists Management comme conseiller aux projets spéciaux, et se consacre à la rédaction de ses souvenirs, qui feront l'objet de deux livres : *5 000 Nights at the Opera* (1972 ; *5 000 Nuits à l'Opéra*, 1975) et *A Knight at the Opera* (1981). Atteint de la maladie d'Alzheimer dès la fin des années 1980, il meurt à Yonkers, près de New York, le 2 septembre 1997.

Copyrighted material

Alain PÂRIS

Copyrighted material

BLACKWELL EDWARD JOSEPH (1929-1992)

Le batteur américain Ed Blackwell a joué un rôle de premier plan dans le développement du free jazz, au début des années 1960.

Edward Joseph Blackwell naît le 10 octobre 1929, à La Nouvelle-Orléans (Louisiane). Il est très jeune influencé par le batteur Paul Barbarin, et joue dès la fin des années 1940 dans un groupe de rhythm and blues de sa ville natale dirigé par les frères Plas et Ray Johnson. En 1951, Blackwell s'installe à Los Angeles, où il se produit avec le saxophoniste Ornette Coleman, avant de s'établir à New York en 1960, où il ne tardera pas à remplacer Billy Higgins, batteur du quartette de Coleman, qui se situe à l'avant-garde du free jazz. Il participe ainsi aux enregistrements de l'album de John Coltrane et Don Cherry *The Avant-garde* (1960), des albums d'Ornette Coleman *This is our Music* (1960), *Twins* (1960), *Free Jazz. A Collective Improvisation by the Ornette Coleman Double Quartet* (1960), *Ornette on Tenor* (1961)... Blackwell joue au sein d'un quintette dirigé par le trompettiste Booker Little et le saxophoniste Eric Dolphy et qui comprend Mal Waldron et Richard Davis (*Eric Dolphy at the Five Spot*, 1961). Il enregistre avec Don Cherry (*Complete Communion*, 1965 ; *Symphony for Improvisers*, 1966 ; *Where is Brooklyn ?*, 1966) et Archie Shepp (*On This Night*, 1965 ; *The Magic of Ju-Ju*, 1967). À partir de 1965, il travaille avec Randy Weston, avec qui il effectue une tournée en Afrique et s'établit au Maroc en 1968. En 1971, il devient artiste en résidence à la Wesleyan University de Middletown (Connecticut). En 1976, il est un des fondateurs, avec les autres membres du quartette de

Copyrighted material

Coleman – Don Cherry, Charlie Haden et Dewey Redman, qui remplace Coleman –, de Old and New Dreams (*Old and New Dreams*, 1979). Il se produit en duo avec Dewey Redman (*Redman and Blackwell in Willisau*, 1980), se joint aux groupes d'Anthony Braxton, de David Murray, de Mal Waldron (*The Seagulls of Kristiansund*, 1986), joue au sein du quintette Nu de Don Cherry, avec Charlie Rouse, Karl Berger et Dave Holland (*In Transit*, 1986), Joe Lovano (*From the Soul*, 1991 ; *Sounds of Joy*, avec Anthony Cox, 1991), Steve Coleman (*Rhythm in Mind*, 1991). Ed Blackwell meurt le 7 octobre 1992, à Hartford, dans le Connecticut.

« De même que Max Roach, Ed Blackwell tient la batterie pour un instrument fondamentalement mélodique. [...] La polyrythmie d'Ed Blackwell, mêlée aux expériences les plus transgressives du jazz contemporain, s'allie intimement à un classicisme qui, loin de contredire ces *affolements* musicaux, ouvre, par l'assise, l'inlassable relance du chant des tambours, à leur degré ultime de subversion. » (Christian Tarting).

E.U.

Copyrighted material

BLAKE EUBIE (1883-1983)

Une vie d'un siècle ; une carrière musicale professionnelle de quatre-vingt-cinq ans ; une contribution décisive au monde du spectacle ; une influence indiscutable sur l'évolution du piano jazz : on ne peut décemment écrire moins à propos de James Hubert, dit « Eubie », Blake.

La verdeur de ses vieux jours lui rendit la célébrité. C'est de lui l'image que l'on gardera : un homme alerte, gouailleur ; un pianiste encore agile adorant jouer et rejouer ses mélodies et celles de ses amis du début du xx^{e} siècle ; un conteur passionnant qui rendait vie au temps où la musique noire passa de l'estrade des cirques et des salons des bordels aux théâtres réputés de Broadway. Régulièrement redécouvert depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, l'infatigable Eubie Blake ne se formalisait pas de cette inconstance du public. En 1948, Harry Truman conduit sa campagne électorale aux accents de *I'm Just Wild about Harry*, l'un des thèmes les plus célèbres de Blake ; en 1950, Rudi Blesh et Harriet Janis publient *They All Played Ragtime* (rééd., Oak Publications, New York, 1971), où l'on reparle de Blake qui, en outre, a multiplié les témoignages sur ses pairs oubliés. Dès lors, on l'invite à des conférences-concerts qui font de lui une sorte de mémoire vivante des débuts de la musique noire américaine du xx^{e} siècle. En 1969, c'est comme pianiste cette fois qu'il est véritablement reconnu : John Hammond lui fait enregistrer pour CBS un double album judicieusement intitulé *The 86 Years of Eubie Blake*. Jusqu'en 1982, il n'arrêtera plus de jouer, de chanter, de raconter. Il s'engage allègrement sur la route de son centenaire, se produit encore lors

Copyrighted material

d’un concert donné en son honneur au Eastman Theater de Rochester le 31 janvier 1982 mais, contraint et forcé, doit renoncer à monter sur scène. C’est malade qu’il fête malgré tout son anniversaire, le 7 février 1983. Il s’éteint cinq jours plus tard.

Au terme de sa vie, Eubie Blake était considéré surtout comme un pianiste de ragtime ; il avait en fait été bien plus que cela. Le ragtime règne lorsque le jeune James Hubert prend connaissance du clavier ; il domine toujours lorsqu’il obtient, à quinze ans, son premier engagement de pianiste, et sa première composition sera, en 1899, *Charleston Rag*. Mais, à cette époque, dans le Nord-Est (Eubie Blake est né à Baltimore, le 7 février 1883, de parents ayant connu l’esclavage), le ragtime n’est plus seulement un idiome pianistique : sous l’impulsion de jeunes musiciens noirs ayant reçu une formation académique, il se transforme pour fournir le matériau de base susceptible de construire une « grande musique » afro-américaine. D’un autre côté, en une forme de retour aux sources, il est récupéré par le spectacle populaire, par les troupes de ménestrels ou les bateleurs accompagnant les guérisseurs. Dès 1901, Eubie Blake part sur la route avec l’un de ces *Medecine Shows*. Il en retire l’expérience d’un théâtre musical rustique dans laquelle il puisera quelques années plus tard. Dans un orchestre de Baltimore, les Joe Porter’s Serenaders, il rencontre le chanteur et parolier Noble Sissle. En 1915, ils s’associent ; il connaîtront ensemble bien des succès. Leur première chanson, présentée aussitôt qu’écrite à la fameuse Sophie Tucker, est par elle acceptée et intégrée dans son tour de chant. Ensuite, ils rejoignent tous deux l’un des orchestres les plus importants de ce temps, illustrateur justement des ambitions musicales des Afro-Américains du Nord-Est, celui que dirige James Reese Europe. En 1917, Eubie Blake grave ses premiers enregistrements. En 1921, Blake et Sissle forment équipe avec Flournoy Miller et Aubrey Lyles pour créer une revue musicale

Copyrighted material

noire. Ce sera *Shuffle Along*, qui ouvre sur la 63e Rue le 22 mai 1921 et compte parmi ses têtes d'affiche Florence Mills, Paul Robeson et Josephine Baker, dont ce sont les débuts. Le spectacle restera à New York plus d'un an et tournera à travers tout le pays, occupant des scènes (notamment dans le Sud) où jamais un Noir n'avait paru. En 1924, Blake et Sissle créent encore *Chocolate Dandies*. Noble Sissle part alors organiser un orchestre en Europe et Eubie Blake choisit comme parolier Andy Razaf. Ils travaillent pour les *Blackbirds of 1930* de Lew Leslie où l'on peut entendre la chanson fétiche de Blake : *Memories of You*. C'est l'apogée. La crise, le changement des goûts musicaux influencés par la radio et le disque emportent les spectateurs vers d'autres amusements. Eubie Blake joue et compose encore dans les années1930, dirige entre 1940 et 1945 un orchestre qui fait le tour des hôpitaux et des camps militaires. En 1946, il décide de prendre sa retraite et s'inscrit à l'université de New York pour y apprendre la méthode Schillinger de composition. En attendant d'être « redécouvert »...

Par sa virtuosité, son intelligence mélodique et son sens de la représentation, Eubie Blake a transfiguré le ragtime classique et contribué à jeter les bases de la chanson américaine. À New York et dans l'Est, les pianistes se pressaient pour l'entendre et recueillir ses conseils ; les fondateurs de l'école harlémite du clavier — le style *stride*, populaire dans les années 1920— étaient James P. Johnson, Luckey Roberts, Willie « the Lion » Smith, et, derrière eux, c'est l'ombre de Duke Ellington qui se profile. Pianiste, homme de spectacle mais jamais vraiment jazzman, Eubie Blake eut, musicalement, une belle descendance. Mais son talent de compositeur et d'auteur de revues eut une autre dimension : *Shuffle Along* s'impose à un Broadway jusqu'alors très blanc ; la revue rompt avec la plupart des clichés affectant la musique noire (faces noircies des ménestrels, art vulgaire destiné aux mauvais lieux...), et

Copyrighted material

elle triomphe au moment où se développe le mouvement de la Renaissance noire, avec des écrivains tels que Langston Hughes, Countee Cullen, Claude McKay, James Weldon Johnson, qui affirment l'identité noire et la revendiquent comme culture. Dans son domaine, l'un des plus américains, Eubie Blake a fait écho à cette prise de conscience. Il fut pleinement de son siècle.

Denis Constant MARTIN

Copyrighted material

BLAKEY ART (1919-1990)

Introduction

Les légendes se bousculent autour du nom d'Art Blakey. L'une dit que ce serait grâce au jazz qu'il aurait quitté son travail de mineur. Une autre affirme que, pianiste très médiocre, il ne serait venu à la batterie que sous la menace d'un gangster mélomane ! Une autre encore soutient qu'il aurait consacré deux ans de sa vie à étudier au Nigeria la richesse des rythmes ouest-africains. Toutes ces légendes sont bien entendu invérifiables, du fait de l'ombre qui masque les débuts de tous les jazzmen noirs de cette génération. Mais on ne prête qu'aux riches.

• Des Messengers aux Jazz Messengers

Art Blakey – qui adoptera à la fin des années 1940 le nom islamique de Abdullah ibn Buhaina, d'où découle le sobriquet « Bu » – naît à Pittsburgh (Pennsylvanie) le 11 octobre 1919. Pianiste accompli dès l'adolescence, il se tourne rapidement vers la batterie, adoptant un style frénétique dans la lignée de Chick Webb, de Sid Catlett ou de Ray Bauduc. Il accompagne Mary Lou Williams et appartient à l'orchestre de Fletcher Henderson du début de 1943 au début de 1944. Il rejoint ensuite le big band de Billy Eckstine (1944-1947), où il côtoie les tenants du modernisme, parmi lesquels Dizzy Gillespie, Miles Davis, Dexter Gordon, Tommy Potter et Fats Navarro. C'est en décembre 1947 qu'apparaît pour la première fois le nom de Messengers, pour qualifier un octette avec lequel il enregistre pour Blue Note.

Copyrighted material

Dès ces années 1940, Art Blakey s'affirme comme l'un des principaux artisans du mouvement bop. Il participe aux enregistrements historiques que Thelonious Monk réalise pour Blue Note en octobre et novembre 1947 (en sextette, en trio et en quintette), et se produit au sein des quintettes de Fats Navarro et de Dexter Gordon (décembre 1947). En 1948 et 1949, il séjourne en Afrique, probablement pendant plus d'un an, s'imprègne de la culture islamique et adopte le nom de Abdullah ibn Buhaina.

Il tient la batterie au sein du quartette de Buddy DeFranco en 1952 et 1953. Il grave beaucoup de disques à cette époque, avec notamment Charlie Parker (en quintette, 1950), Dizzy Gillespie (en sextette et en septette, où il côtoie John Coltrane en 1951), Miles Davis (en sextette, 1951, 1953). En 1953, Art Blakey, le pianiste Horace Silver, le saxophone ténor Hank Mobley et le trompettiste Kenny Dorham mettent sur pied une coopérative, qui est la première entité à porter le nom de Jazz Messengers. Le 31 octobre 1953, un quintette nommé Horace Silver And The Jazz Messengers (Kenny Dorham, Lou Donaldson au saxophone alto, Horace Silver, Gene Ramey à la contrebasse et Art Blakey) se produit au Birdland de New York. Le 21 février 1954, un Art Blakey Quintet (dans lequel Clifford Brown a remplacé Dorham et Curly Russell a succédé à Ramey) enregistre pour Blue Note au Birdland : Blakey a exigé d'être enregistré « live », tant est intense sa communication avec le public ; il en résulte le célèbre album *A Night At Birdland With Art Blakey Quintet*. Dès l'automne de 1954, les Jazz Messengers trouvent leur équilibre avec une première équipe stable qui regroupe, autour d'Art Blakey, Kenny Dorham, Hank Mobley et Doug Watkins. Donald Byrd remplacera Dorham à la fin de 1955. Après le départ d'Horace Silver en 1956, Blakey prend la direction des Jazz Messengers. Désormais, le grand batteur ne fera que de rares excursions – auprès de Monk, de Milt Jackson ou de Jimmy

Copyrighted material

Smith, notamment – hors d'une formation à laquelle il va consacrer toute sa vie artistique.

• Aux racines du jazz

Le quintette devient la formation emblématique du hard-bop, qui, tout en conservant certains acquis du be-bop, renoue avec les racines noires du jazz en intégrant des éléments empruntés au blues et au gospel. Dans le monde entier, les Jazz Messengers font triompher un swing simple et généreux, un jazz immédiatement chaleureux et spectaculaire qui ne renie pas d'évidentes attaches avec la danse. Au fil des ans se succéderont à la trompette Bill Hardman, Lee Morgan et Freddie Hubbard, au saxophone Jackie McLean, Johnny Griffin, Benny Golson, Hank Mobley, Wayne Shorter et John Gilmore, au piano Sam Dockery, Spanky De Brest, Junior Mance, Bobby Timmons, Walter Davis, Cedar Walton et Keith Jarrett. Le quintette sait même à l'occasion se transformer en sextette pour accueillir invités de marque ou jeunes talents – notamment les trompettistes Chuck Mangione, Woody Shaw, Wynton Marsalis, Terence Blanchard ou Wallace Roney –, que l'infatigable Art Blakey ne manque pas d'aller découvrir. Avec des succès comme *Moanin'* (1958) ou *Ugetsu* (1963), les Jazz Messengers gagnent très vite une vaste popularité qui durera jusqu'à la fin des années 1960.

En 1959, Art Blakey participe à deux films français, *Des femmes disparaissent* d'Édouard Molinaro (dont il compose la bande originale), et *Les Liaisons dangereuses* de Roger Vadim (interprétant le rôle d'un musicien, au côté de Kenny Clarke !). Pour leur célèbre émission « Pour ceux qui aiment le jazz », Frank Ténot et Daniel Filipacchi choisissent comme indicatif cette tonitruante *Blues March* (composée par Benny Golson), que les Messengers

Copyrighted material

viennent d'enregistrer en public au Club Saint-Germain (21 décembre 1958). La permanence discrète du grand batteur, la solidité de son assise rythmique, la souplesse de sa direction ont donné aux Jazz Messengers une exceptionnelle longévité tout en préservant à la fois la liberté des solistes et l'évolution en douceur d'un style très caractéristique. Art Blakey meurt à New York le 16 octobre 1990.

Art Blakey est le maître des solos explosifs dans lesquels grondent « toutes les fureurs et toutes les rumeurs de l'Afrique » (Alain Gerber). Avec une exceptionnelle impétuosité et d'irrésistibles relances, il déchaîne de véritables orgies sonores. Il est le plus brutal, le plus baroque, le plus barbare, et l'écho de ses transes retentit dans le jeu d'un Philly Joe Jones et d'un Elvin Jones. Certes, ses figures ne sauraient rivaliser en variété et en richesse avec celles de Max Roach, mais elles montrent néanmoins un sens très remarquable de la polyrythmie, avec, aux cymbales, un puissant parfum afro-cubain. Art Blakey reste l'une des plus puissantes machines à swing de l'histoire du jazz. Tenant le rythme sur la grande cymbale, il sait moduler sa sonorité et relancer les solistes par des interventions bourrées d'énergie et des breaks d'une dynamique rare. Doté d'une grande vélocité des pieds et des mains, il lance de violents roulements crescendo qui accompagnent la fin du dernier solo et propulsent en pleine vitesse le musicien suivant. Adepte du *double time* – accompagnement où le batteur joue sur un tempo deux fois plus rapide que celui du soliste –, il réussit à swinguer même dans des ballades... Une joie brute, une santé insolente, une pulsation triomphante : le jazz saura-t-il jamais retrouver l'exubérance d'Art Blakey ?

Pierre BRETON

Copyrighted material

Discographie sélective

Comme sideman

Au sein de l'orchestre de Billy Eckstine : *Mr. B* (1944), *Blowin' the Blues Away* (1944), *Together !* (1945). Avec Thelonious Monk : *Genius Of Modern Music* (1947), *More Genius Of Thelonious Monk* (1947), *Milt Jackson And The Thelonious Monk Quintet* (1951). Avec Miles Davis : *Conception* (1951), *Blue Haze* (1954). Avec Horace Silver : *Horace Silver Trio And Art Blakey-Sabu* (1953), *Horace Silver and the Jazz Messengers* (1954-1955). Avec Grant Green : *Nigeria* (1962).

Comme leader

A Night At Birdland With Art Blakey Quintet (1954) ; *The Jazz Messengers at the Café Bohemia* (1955) ; *Drum Suite* (1956) ; *Art Blakey's Jazz Messengers with Thelonious Monk* (1957) ; *Orgy In Rhythm* (1957) ; *Moanin'* (1958) ; *Au Club Saint-Germain* (1958) ; *At the Jazz Corner of the World* (1959) ; *The Freedom Rider* (1961) ; *Caravan* (1962) ; *Buttercorn Lady* (1966) ; *Jazz Messengers '70* (1970) ; *Anthenagin* (1973) ; *Art Blakey And The Jazz Messengers Live At Montreux And Northsea* (1980) ; *Art Blakey/Wynton Marsalis - Featuring Wynton Marsalis '80* (1980) ; *Art Blakey/Wynton Marsalis - Album Of The Year* (1981).

Bibliographie

W. Balliett, *The Sound of Surprise*, Dutton, New York, 1959, rééd. Da Capo Press, New York, 1978

H. Giese, *Art Blakey : sein Leben, seine Musik, seine Schallplatten*, Oreos Verlag, Schaftlach (Allemagne), 1990

J. Goldberg, *Jazz Masters of the Fifties*, Macmillan, New York, 1965, rééd. Da Capo Press, 1983

C. Stern, « Art Blakey », in *Modern Drummer*, vol. VIII, n° 9, pp. 8-13, 1984.

Copyrighted material

BLANTON JIMMY (1918 ou 1921-1942)

Dans son autobiographie *Music is my Mistress*, publiée en 1973, Duke Ellington écrit : « Jimmy Blanton a révolutionné le jeu de la contrebasse, qui n'a plus été le même depuis lors. » Dans les années 1930, en effet, malgré les remarquables avancées réalisées par Walter Page ou John Kirby, l'instrument n'assurait guère que les fondations rythmiques et harmoniques de la musique de jazz : un rôle indispensable mais obscur qui le tenait très éloigné des fonctions de soliste. Les quelques années d'une vie créatrice écourtée par une mort prématurée ont suffi à Jimmy Blanton pour bouleverser les bases mêmes du jeu de la contrebasse, dont il s'affirme comme le véritable émancipateur. Non content d'être l'un des principaux artisans du rajeunissement rythmique de l'orchestre de Duke Ellington de la fin des années 1930 et du début des années 1940 et d'offrir aux arrangeurs des horizons insoupçonnés et passionnants, il va transformer la contrebasse en un instrument capable d'improvisation mélodique et en un partenaire avec lequel il faut compter. Il sait à la fois se fondre dans l'ensemble mais aussi surgir inopinément quand il s'agit de stimuler un soliste ou de relancer une section. L'intelligence de son commentaire, l'influx et la puissance de ses attaques, le moelleux de sa sonorité et la solidité de son architecture musicale font de ses solos – à l'archet ou en pizzicati – de véritables merveilles d'invention, de souplesse et de swing. Les contrebassistes qui lui ont succédé – au premier rang desquels Oscar Pettiford, Ray Brown et Charlie Mingus – lui doivent l'essentiel de leur langage. En hommage aux sessions de

Copyrighted material

Duke Ellington avec Jimmy Blanton de 1939 et 1940, Ray Brown enregistrera en 1972, avec le Duke au piano, l'album *This One's for Blanton*.

James Blanton naît à Chattanooga, dans le Tennessee, à une date qui ne fait pas l'unanimité parmi ses biographes : en octobre 1918 (le 5 ?) selon certains, en 1921 selon d'autres. Sa mère, pianiste, dirige de petites formations. Jimmy Blanton s'initie très tôt au violon et acquiert de solides connaissances en théorie musicale. Il entame des études supérieures au Tennessee State College, où il se tourne vers la contrebasse, dont il joue dans la formation du collège et dans divers groupes locaux. Il met à profit les vacances d'été pour se produire avec les Cotton Pickers, un ensemble que dirige le pianiste Fate Marable sur les riverboats qui naviguent sur le Mississippi. Jimmy Blanton abandonne ses études après trois années pour se consacrer entièrement à la musique et s'établit à Saint Louis du Missouri. En 1937, il rejoint le Jeter-Pillars Orchestra.

À l'automne de 1939, le jeune homme commence à jouer régulièrement au Coronado Hotel Ballroom de Saint Louis. Duke Ellington, qui donne une série de concerts dans cette ville, découvre le jeune contrebassiste. Son enthousiasme est tel qu'il l'engage sur le champ. Jimmy Blanton alternera dans l'illustre phalange avec Billy Taylor, jusqu'au départ de ce dernier, en janvier 1940, date qui coïncide avec l'arrivée du saxophone ténor Ben Webster : le big band du Duke va connaître son âge d'or avec ces deux formidables musiciens. La participation de Blanton est déterminante dans tous les chefs-d'œuvre ellingtoniens de la période 1939-1941 : *Harlem Air Shaft*, *Sepia Panorama*, *Chloe*, *Conga Brava*, *Ko-Ko*, *Ebony Rhapsody*, *Jack the Bear*, *Concerto for Cootie*... Blanton enregistre également avec Cootie Williams, Johnny Hodges, Barney Bigard et Rex Stewart, autres sidemen de Duke Ellington. Hommage

Copyrighted material

rarissime, Duke Ellington grave avec lui, le 1er octobre 1940, pour la firme Victor, quatre plages en duo piano et contrebasse qui sont entrées dans la légende : *Pitter Panther Patter*, *Body and Soul*, *Sophisticated Lady* et une dernière pièce portant ses initiales, *Mr. J. B. Blues*. Une éblouissante carrière s'ouvre alors devant Jimmy Blanton, qui apparaît occasionnellement au Minton's Playhouse de la 52e Rue de Manhattan, où quelques avant-gardistes – Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Kenny Clarke... – élaborent le be-bop. Mais il est atteint de tuberculose et doit être hospitalisé à Los Angeles à la fin de 1941 ; il passe les derniers mois de sa vie au sanatorium de Duarte, près de Los Angeles. Jimmy Blanton meurt le 30 juillet 1942 à Monrovia (Californie).

Pierre BRETON

Copyrighted material

BLEY CARLA (1938-)

Pur produit de la culture américaine, Carla Bley chante, joue du saxophone et tient les claviers. Mais c'est comme arrangeuse et compositrice qu'elle a conquis la célébrité et gagné le respect de ses pairs. Avec des œuvres qui expriment une manifeste ambition dramatique et s'éloignent parfois des formes habituellement pratiquées par le jazz, cette musicienne autodidacte s'est affirmée comme l'une des personnalités marquantes des années 1970.

Karen Borg naît le 11 mai 1938 à Oakland, en Californie. Son père, pianiste, organiste et maître de chœur dans une église locale, lui enseigne quelques rudiments musicaux sur les instruments qu'il pratique et l'initie au chant. À l'âge de quinze ans, elle interrompt ses études secondaires, quitte sa famille et gagne sa vie en vendant des partitions. Elle écrit ses premiers arrangements – pour un chanteur de folksongs – et travaille dans des piano-bars. À dix-sept ans, elle s'établit à New York, où elle trouve un emploi intermittent de vendeuse de cigarettes et de pianiste au Birdland, le célèbre club de jazz de Manhattan. C'est là qu'elle rencontre le pianiste Paul Bley, avec qui elle se marie en 1957. Dès 1959, alors qu'elle assure encore ses fins de mois comme habilleuse dans un théâtre, ses compositions séduisent, outre un époux déjà conquis, des musiciens de la stature de Jimmy Giuffre, de Tony Williams, de George Russell ou d'Art Farmer.

En 1964, Carla Bley décide de se consacrer totalement à la musique. Elle travaille avec le batteur Charles Moffett, le trompettiste et bugliste Alan Shorter – frère aîné de Wayne

Copyrighted material

Shorter – et le saxophoniste Pharoah Sanders au Porpoise Club de New York. Elle est membre fondateur de la Jazz Composers Guild, formée à la fin de 1964 par le trompettiste Bill Dixon, et qui rassemble des champions du free jazz : Sun Ra, Archie Shepp, John Tchicai, Cecil Taylor, Mike Mantler et Paul Bley. Avec le trompettiste et compositeur Mike Mantler, elle devient l'un des chefs de file de l'ensemble qui est associé à la guilde, le Jazz Composers Guild Orchestra, qui deviendra, après la dissolution de la guilde en 1965, le Jazz Composer's Orchestra. En 1966, Carla Bley et Mike Mantler forment la Jazz Composer's Orchestra Association (J.C.O.A.), dévolue à faire connaître le jazz d'avant-garde par l'entremise du réseau de distribution que l'association a mis en place, le New Music Distribution Service. Carla Bley est devenue la véritable égérie de l'avant-garde du temps.

À l'automne de 1965, elle forme avec Mike Mantler – qu'elle épousera après avoir divorcé de Paul Bley en 1967 –, le quintette Jazz Realities, au sein duquel on trouve le saxophoniste Steve Lacy, le bassiste Kent Carter et le batteur Aldo Romano ; ce quintette effectue des tournées en Allemagne et en Aurtriche. En 1967, elle compose *A Genuine Tong Funeral*, vaste suite orchestrale commandée et enregistrée par le quartette de Gary Burton. Le bassiste Charlie Haden lui demande plusieurs pièces et arrangements pour son album *Liberation Music Orchestra* (1969). La notoriété de Carla Bley est établie. En 1971, elle achève un « jazz opera », *Escalator over the Hill*, sur un livret du poète Paul Haines. En 1973, Carla Bley et Mike Mantler créent un nouveau label discographique, Watt, dévolu principalement à la diffusion des albums des deux fondateurs. En 1974, un groupe new-yorkais, The Ensemble, lui commande une pièce de musique de chambre, *3/4*, qui sera créée sous la direction de Dennis Russell Davies, avec Keith Jarrett au piano (et qui figure dans son album *13-3/4*, 1975).

Copyrighted material

Mais bientôt s'achève le temps de la contestation et des remises en causes radicales. La Jazz Composer's Orchestra Association met fin à ses activités en 1975. Avec une très grande habileté et, souvent, une pointe d'humour, Carla Bley va s'attacher à réaliser une sorte de synthèse du blues, du rock, du jazz, des musiques latino-américaines et de la musique légère, tout en n'hésitant pas à se réclamer de l'héritage de Kurt Weill. Après quelques mois passés à tenir les claviers au sein de l'orchestre de Jack Bruce (1975), elle décide de composer pour ses propres formations, dont la taille variera en fonction des commandes et de son inspiration : du duo avec celui qui deviendra son nouveau compagnon (elle divorcera de Mantler en 1992), le bassiste Steve Swallow, au Very Big Carla Bley Band, en passant par le trio, le sextette et le groupe 4x4, qui oppose quatre souffleurs à une section rythmique équivalente. Elle travaille avec Nick Mason, le batteur de Pink Floyd, et compose l'intégralité des pièces de son album *Fictitious Sports* (1981), qu'elle coproduit et dans lequel elle tient les claviers. Elle est l'auteur de la musique du film *Mortelle Randonnée* de Claude Miller (1983).

Une importante discographie illustre tout autant ses duos avec Charlie Haden (*The Ballad of the Fallen*, 1982) ou Steve Swallow (*Duets*, 1988 ; *Go Together*, 1992 ; *Are We There Yet ?*, 1999), ses trios (*Trios*, 2013) que son art de diriger, de son clavier et par petites touches, les orchestres (*Musique mécanique*, 1978 ; *Social Studies*, 1980 ; *I Hate to Sing*, 1984 ; *The Very Big Carla Bley Band*, 1991 ; *...Goes To Church*, 1996 ; *Looking for America*, 2003 ; *Appearing Nightly*, 2008). Fédératrice très efficace, Carla Bley a su mêler aux éclats bruyants et aux cassures rythmiques de son style initial une subtilité nouvelle, et sa manière de diriger ses formations depuis les claviers est comme un lointain écho aux sortilèges de Duke Ellington ou de Gil Evans. Avec un éclectisme permanent qui

Copyrighted material

puise à la fois aux sources savantes et aux traditions populaires, Carla Bley s'impose comme une référence indiscutable en matière d'arrangements et d'œuvres originales pour grandes formations.

Pierre BRETON

Copyrighted material

BLIND BLAKE (1890 env.-env. 1933)

Qui était Blind Blake ? On ne possède de lui qu'une photographie publicitaire, celle d'un grand Noir aveugle, de larges mains semblant écraser sa guitare, un sourire figé, la trentaine... Mais on ne connaît ni ses lieux ni ses dates de naissance et de mort, ni même son véritable nom : Arthur Phelps ? Arthur Blake ? Il semble avoir vécu entre la Floride et Chicago, avec peut-être des incursions dans les Caraïbes, d'où il aurait ramené nombre d'idées musicales.

Une certitude cependant : Blind Blake est un des musiciens américains les plus importants du XX^{e} siècle. Il a en effet fortement contribué à créer le style dit de ragtime blues, ou Piedmont blues, et est sans doute l'inventeur du *fingerpicking*, jeu de guitare virtuose et singulier apparu dans les vallées des Appalaches et dans lequel le guitariste décompose les accords en coordonnant les mouvements simultanés de son pouce (qui joue les cordes basses de façon alternée) et de son index ou de son majeur, voire parfois de son annulaire, qui joue en même temps les notes sur les cordes aiguës de l'instrument.

Si on en juge par les fortes ventes des quelque quatre-vingts titres qu'il a enregistrés entre 1926 et 1932, la popularité de Blind Blake fut considérable, aussi bien d'ailleurs parmi les Noirs que parmi les Blancs. Son œuvre est un étourdissant festival de virtuosité et d'inspiration et touche à tous les genres de l'époque. On trouve bien sûr de remarquables blues (*West Coast Blues, Diddie Wa Diddie, Police Dog Blues*), mais encore davantage de

Copyrighted material

pièces du music-hall de l'époque empreintes de jazz ainsi que certains des plus extraordinaires ragtimes à la guitare jamais enregistrés (*Guitar Chimes*, *Southern Rag*, *Blind Arthur's Breakdown*) qui demeurent encore aujourd'hui des modèles obligés pour tout apprenti guitariste en fingerpicking.

Blind Blake a aussi accompagné au disque nombre de vedettes de son époque, comme Gus Cannon, Ma Rainey ou Leola B. Wilson. Il a exercé une influence considérable, autant dans le blues (Blind Boy Fuller, le révérend Gary Davis, Buddy Moss, John Jackson) que dans la country music (Merle Travis, Doc Watson, Marcel Dadi).

Son œuvre intégrale, magistrale, a été rééditée en CD par Document et JSP.

Gérard HERZHAFT

Copyrighted material

BLUES

Introduction

Le blues prend forme vocale et instrumentale originale au sein de la population noire du sud des États-Unis d'Amérique dans la seconde moitié du XIX^{e} siècle. Né de l'esclavage, où les Noirs étaient traités plus comme un capital d'exploitation fermier ou ouvrier que comme des êtres humains, nourri par le racisme, la ségrégation et la misère, il en porte la douleur et en exprime le climat d'affliction, mais témoigne aussi de la vitalité de ses inventeurs.

Plus parole que musique, malgré une structure harmonique bientôt définie, il est une chronique autobiographique et poétique qui, toujours entre humour et mélancolie, métaphore et lucidité, inscrit dans l'universel la joie et le malheur, l'espoir et la souffrance d'un groupe d'individus, et lui donne statut.

Ainsi, assimilant tous les folklores, se développant parallèlement aux autres formes musicales que sont les spirituals, la musique country et le jazz, le blues marquera-t-il de son empreinte toutes les musiques populaires qui ont émergé au XX^{e} siècle.

• Origine et définition

Lorsque les chants, les musiques et les langues des terres africaines razziées par les marchands d'esclaves, mais coupés de leur fonction rituelle, sociale et culturelle, fragmentés par l'oubli, déformés par l'interdit et le refoulement, rencontrent les sons, danses, chants et

Copyrighted material

musiques des terres américaines, langues anglaise, française, allemande, berceuses, comptines, hymnes, chansons et ballades, gavotte, valse, quadrille ou polka, les œuvres classiques ou populaires du répertoire orchestral européen, commence la lente genèse du blues, musique qui n'a pas vraiment d'origine, mais qui, moyen de communication, de reconnaissance et d'ascension sociale, comme l'atteste la plus-value donnée aux musiciens dans les ventes d'esclaves, signe l'inscription du Noir dans sa nouvelle société.

Viennent d'abord : les chants de travail, les cris et les appels, qui rythment le labeur aux champs ou sur les chantiers ; les mélopées, les fredonnements ou les « petits airs » que remarque Thomas Jefferson en 1787 dans ses *Notes on the State of Virginia* ; le violon, qui distrait et fait danser les maîtres et qui, joint au banjo et aux morceaux de bois ou d'os qui remplacent les tambours interdits par le « Code noir », enchante aussi les esclaves ; les chants religieux, empruntés pour l'essentiel à la liturgie protestante... d'où naissent, avec le *minstrel show*, d'abord composé de Blancs à face noircie (1843), puis de Noirs (Georgia Minstrels, 1865), le spiritual – dont la première manifestation organisée sera la mise sur pied, le 6 octobre 1871, de la tournée des Fisk University Jubilee Singers –, le jazz et enfin le blues, né sans doute entre 1865 et 1870, c'est-à-dire après la guerre de Sécession, après l'abolition de l'esclavage.

Descendant de l'art du griot, du conteur d'Afrique, évoquant la figure du *trobar*, le troubadour de la Provence des XII^e^ et XIII^e^ siècles, le blues est là dès que le Noir se parle à lui-même, mais il ne pouvait trouver sa forme et son espace qu'à partir de l'identité de ses inventeurs. Esclave, le Noir est sans nom, ne s'appartient pas. Libre, et bien que sa condition n'en soit souvent nullement améliorée, il peut chanter en son nom, chanteur qui exprime un groupe dont il est en même temps l'expression. Ainsi peut-il

Copyrighted material

raconter son histoire et l'histoire de son peuple, créer mythes et poèmes, dire ce qu'il vit, et parler d'amour, l'amour de la femme comme celui de la langue, amour gourmand dont dépend l'humour. Car le blues, enfanté dans la douleur, ne peut exister que dans la liberté du sujet.

L'origine du mot lui-même est indécise (*to be blue*, broyer du noir, ou *blue devils*, improbables lutins ou feux follets venus d'une ballade irlandaise) et lointaine (début du XIX^e^ s.), tandis que ses acceptions sont aussi variées qu'imbriquées.

Terme générique qui caractérise et recouvre une forme capitale de la musique américaine, elle-même définie par des critères musicaux, historiques, psychologiques, sociologiques... qui la contiennent mais qu'elle ne cesse d'excéder, le blues se définit comme une sensation, un sentiment de soi habituellement traduit par cafard, passé dans ce sens dans la langue (« j'ai le blues »), et auquel correspond assez bien le spleen des poètes (Vigny, Baudelaire). Il est ainsi une sensibilité, une émotion expressive (*feeling*) qui passent dans le jeu, dans le chant, et sans lesquelles il ne se passe rien. Et il est l'impalpable densité qui donne corps à la musique, transcende les styles et les races et rend accessible à tous ce qu'il raconte.

Il est donc un texte, tissé de la mémoire d'un peuple, de ses légendes (*John Henry*, *Stack O Lee*) et de sa vie quotidienne, blues que hante la femme et que traversent, du spirituel au trivial, de l'obscène au sublime, le charançon du coton et le contremaître sans pitié, les pénitenciers et les inondations, la mule fatiguée et les chiens dressés pour la chasse au nègre, les incendies et les voyages, l'alcool et la maladie, les jeux, les juges et les shérifs, la prison et la sécheresse, les fleuves, le feu et le ciel, la guerre, la boxe et les

Copyrighted material

présidents des États-Unis... Conteurs, chanteurs et musiciens ont constitué une tradition orale dont ils ont assuré la transmission dans une improvisation constante.

Par sa répétition infinie, l'homme s'interroge sur lui-même dans cet état d'âme, d'esprit et d'humour que créent le doute de soi et la proximité sue, connue de la mort. Catharsis, le blues s'en fait la résolution, projetant avec les moyens du bord une vision du monde, une philosophie qui le rend au moins provisoirement possible et qui inscrit la solitude dans l'universel. Langue vernaculaire, qui parle l'opacité et l'invisibilité du corps noir, en exhibe et en cache (*double entendre*) la sexualité, sa création fut une forme de survie, sublimation par laquelle ses créateurs se sont imposés dans la culture de notre monde, tandis qu'il reste le seul lieu d'identité du Noir américain.

• Structure harmonique

Essentiellement vocal, le blues se déroule selon un schéma AAB :

A : *Woke up this morning, blues around my bed,*
A : *Woke up this morning, blues around my bed,*
B : *Went for my breakfast, blues was in my bread.*

La mélodie compte bien moins que les paroles qu'elle soutient ; le blues est une structure de douze mesures, comportant trois phrases de quatre mesures, s'organisant autour de trois accords (tonique, sous-dominante, dominante) et marqué par l'altération des troisième et septième degrés de la gamme diatonique (*blue notes* auxquelles s'ajoutera celle de la quinte), dont l'origine est parfois rapportée aux gammes pentatoniques africaines.

Copyrighted material

Il existe plusieurs gammes de blues, que Philippe Baudoin présente ainsi dans *Jazz mode d'emploi* (cf. figure).

Trois gammes de blues.

Cependant, chanté, prêché et parlé, joué en majeur, mais aussi en mineur, sur tous les tempos, du lent au rapide, instrument (guitare, surtout, et piano) à l'unisson, en soutien, en contrepoint ou qui relaie, remplace, continue la voix, le blues peut être à huit ou à seize mesures et, dans son déroulement, ne pas respecter du tout les douze mesures, chaque musicien gardant la liberté de suivre sa propre métrique, de choisir sa progression d'accords et de modifier les paroles, imposant son rythme, son invention, ses sentiments et ses affects à un blues qui trouve sa vie et son originalité dans l'interprétation plus ou moins improvisée dont il est l'objet.

Codifié au tout début du xx^{e} siècle par W. C. Handy, qui fut un des premiers à noter sur le papier ce trésor d'invention populaire, le

Copyrighted material

blues partage avec le jazz sa gamme et ses *blue notes*, comme on peut l'entendre, écoute indispensable à qui veut réellement le sentir et le comprendre, dans les enregistrements de tous les musiciens de jazz, qu'ils jouent le blues ou s'en inspirent, imprimant au besoin ou à l'envi son climat à n'importe quel thème ou morceau, qu'il soit ou non un blues.

• Histoire et principaux interprètes

Le blues entre sur le marché du disque et de la musique avec la publication du *Crazy Blues* gravé à New York pour OKeh le 14 février 1920 par Mamie Smith. Celle-ci n'est pas la première Noire à enregistrer, mais son immense succès amène les compagnies phonographiques à créer pour le public noir des séries spéciales et bon marché appelées « colored » puis « race records ». Près de sept mille disques de blues, de spiritual, de gospel et de jazz seront publiés de 1920 à 1940, où disparaît le terme devenu infamant de « race », que remplace pour la musique noire enregistrée par des Noirs pour des Noirs celui de rhythm and blues.

Apparu par le courant dit des chanteuses de blues classiques, illustré par Ma Rainey, Bessie Smith « l'Impératrice », Ida Cox, Sippie Wallace, Rosa Henderson, Clara Smith, Lucille Hegamin, Edith Wilson, Victoria Spivey..., qui ne chantent pas que le blues et gardent l'empreinte des scènes de théâtre et de vaudeville sur lesquelles elles se produisent, le blues trouve son terreau le plus fertile et ses musiciens essentiels dans les États du Sud, pauvres et paysans. Chanteurs polyvalents (*songsters*), attachés à la terre ou itinérants, ils lui donnent son expression musicale et thématique, la liant au lieu, au terroir et à l'environnement, climat économique, social et relationnel du comté ou de l'État qui imprime leur chant et installe entre eux ressemblance et différence.

Copyrighted material

Le delta du Mississippi passe pour le berceau du blues et produit une forme pure, puissante, lancinante et incantatoire dont le représentant dominant est Charley Patton, qu'entourent, tous guitaristes, Son House, spécialiste du *bottleneck*, Skip James, Bukka White, Big Joe Williams, Robert Johnson, devenu une légende, Mississippi John Hurt, Tommy Johnson... Sur la côte est, Blind Blake, « Blind » Willie McTell, Barbecue Bob, le révérend « Blind » Gary Davis, Blind Boy Fuller, l'harmoniciste Sonny Terry..., instrumentistes souvent brillants, sont à l'articulation entre le jazz, la musique populaire blanche, le ragtime et le blues, qui, au Texas, couvre un champ plus vaste et plus varié. En témoignent les enregistrements de Blind Lemon Jefferson, le plus célèbre, du rugueux Henry Thomas et de Lead Belly, plutôt des songsters, de Ramblin' Thomas, « Funny Papa » Smith et Texas Alexander.

Memphis (Tennessee) est la première ville à donner son nom au blues, bien qu'elle rassemble des musiques aussi différentes que celles de Frank Stokes, du Memphis Jug Band (représentant une forme orchestrale, avec banjo, violon, mandoline, cruchon, kazoo et washboard, très répandue dans le Sud dans les années 1920), de Memphis Minnie, bientôt à Chicago et une des rares femmes de cet ensemble, de Walter « Furry » Lewis et de Sleepy John Estes. Les pianistes prédominent à Saint Louis (Missouri) : Roosevelt Sykes, Peetie Wheatstraw, Walter Davis, auxquels on associe Leroy Carr, d'Indianapolis, dont le duo avec le guitariste Francis « Scrapper » Blackwell créera un style.

Chicago, enfin. En deux temps, avant et après la Seconde Guerre mondiale, elle va prendre dans l'histoire du blues une place centrale. Ville industrielle, créatrice d'emplois, elle attire très tôt les Noirs du Sud à la recherche de travail et de liberté raciale, et des bluesmen, comme Thomas A. Dorsey (alias Georgia Tom), un des fondateurs

Copyrighted material

du gospel, et Tampa Red, viennent dès 1928 y enregistrer, s'y produire et s'y installer, provisoirement ou définitivement. Là, tandis que le blues change, solistes qui s'adjoignent une section rythmique, thèmes qui traduisent l'urbanisation noire et répondent aux nouvelles conditions de vie des musiciens et de leur public, blues qui recroise le jazz et les musiques blanches, production qui s'organise (chasseurs de talent, responsables – J. Mayo Williams, noir, Lester Melrose, blanc... – d'enregistrement, catalogues, réclame...), s'illustrent Big Bill Broonzy le magnifique, John Lee « Sonny Boy » Williamson, Washboard Sam, William « Jazz » Gillum, Memphis Slim, Big Maceo, Arthur « Big Boy » Crudup, Lil Green... Et montent du Sud profond, comme en opposition avec le ragtime, les accents du boogie-woogie, manière spéciale d'interpréter le blues au piano, encore appelé barrelhouse ou honky-tonk, que jouent Pinetop Smith, Meade « Lux » Lewis, Albert Ammons, Pete Johnson, Jimmy Yancey, Cripple Clarence Lofton, Sammy Price et bien d'autres, qui influenceront vivement les pianistes de jazz.

La guerre, alors, entraînant une nouvelle émigration noire vers les centres industriels (Chicago, Detroit, les chantiers navals de la Californie), provoquant des prises de conscience chez les nombreux soldats noirs de l'armée américaine mêlés aux Blancs et découvrant d'autres rapports et d'autres pays, amenant paradoxalement une relative prospérité, puis la fermeture pendant deux ans (1943-1945) des studios d'enregistrement, enfin l'apparition d'un nouveau matériel, de nouvelles techniques et de nouveaux produits (bandes magnétiques, chlorure de vinyle, 45-tours) et l'essor des juke-boxes, des compagnies phonographiques indépendantes et des stations de radio, vont modifier radicalement la scène du blues.

Copyrighted material

Chicago, avec son ghetto, ses studios et sa tradition, non seulement garde sa place, égale pour le blues à celle de New York pour le jazz, mais la renforce, abritant une foule de musiciens résidents ou de passage, qui créeront cette forme superbe, violente et désespérée qui a nom Chicago blues. Au centre, avec son petit orchestre par lequel les plus grands passeront, servant de modèle aux Noirs comme aux Blancs, né dans le Mississippi, Muddy Waters. Autour, Jimmy Reed, les harmonicistes Little Walter, Big Walter Horton, le contrebassiste et compositeur Willie Dixon, les pianistes Otis Spann, Little Brother Montgomery, Sunnyland Slim, le batteur Fred Below... que suivront Otis Rush, Magic Sam, Buddy Guy, Junior Wells... tandis que montent de Memphis le torrentueux Howlin' Wolf, et de Helena (Arkansas), l'étonnant Sonny Boy Williamson II (Rice Miller).

Le blues est partout, dans les villes et dans les campagnes, mais se voit bientôt, comme le jazz, voler son statut de musique populaire par le rhythm and blues, vaste champ musical d'abord hétérogène, que le marché et son industrialisation et sa rationalisation progressives vont rapidement cadrer, rhythm and blues avec lequel, dans les années 1950, le blues se confond.

Tous les styles alors coexistent, marqués par les particularismes locaux, musiciens dont l'idiome commun ne gomme pas la façon propre de traduire leur environnement dans un rapport entre collectif et individuel que le blues crée et brouille sans cesse, communautés d'interprètes où les échanges sont permanents, mais aussi individualités marquantes dont la singularité engendre un style ou un courant, parfois étouffant (les épigones de B. B. King), parfois enrichissant (la polyinfluence de Lonnie Johnson), mais introduisant toujours dans le tissu musical ambiant à la fois suture et rupture.

Copyrighted material

Ainsi de B. B. King, né dans le Mississippi, disc-jockey à Memphis, où il rencontre Ike Turner, Junior Parker, Bobby « Blue » Bland, Little Milton..., enregistrant en Californie, et dont le style incisif, efficace et gorgé d'émotion domine largement le monde du blues. Trajectoire voisine pour T-Bone Walker, autre stature dominante, merveilleux guitariste aux lignes claires, venu du Texas en Californie. Où se mêlent jazz, blues et boogie-woogie pour donner les guitaristes Lowell Fulson ou Pee Wee Crayton, et les pianistes Lloyd Glenn ou surtout Charles Brown, bluesman à la voix de crooner. Et s'imposent l'envoûtant Elmore James, rattaché à l'école de Chicago, John Lee Hooker à Detroit et Lightnin' Hopkins à Houston (Texas), tandis qu'à La Nouvelle-Orléans, d'où viendrait le banjoïste Papa Charlie Jackson, semble n'exister d'abord que Lonnie Johnson, époustouflant guitariste soliste. Elle est ville de fanfares et de pianistes, dont l'extraordinaire Professor Longhair, est un des creusets du rhythm and blues (Fats Domino, Little Richard) et abrite dans son arrière-pays les sons du blues du bayou (Slim Harpo, Lightnin' Slim) et ceux de la musique cajun et zydeco dont l'accordéoniste Clifton Chenier est le représentant le plus célèbre.

Copyrighted material

B.B. King. *À la fois guitariste, compositeur et chanteur, le bluesman américain B.B. King eut une influence majeure sur le monde du rock par son art du solo et son sens du spectacle.*

Cependant, tandis que les disques noirs passent la ligne et pénètrent le monde blanc, rhythm and blues à son apogée, rock and roll qui naît, le blues se marginalise. Et il faudra l'Europe, au moment où le Mouvement pour les droits civiques prend de l'ampleur et de la réussite, années 1960 que dominent entre autres Ray Charles, James Brown, Otis Redding et Aretha Franklin, pour que s'opère un retour aux origines. Passent en France les tournées de l'American Folk Blues Festival, inaugurant la venue sur notre continent, où certains s'installent (Memphis Slim, Champion Jack Dupree), de la plupart des grands bluesmen, et se découvrent ou se redécouvrent en Amérique les « fondateurs » : Bukka White, Son House, Big Joe Williams, Sleepy John Estes, le révérend Robert Wilkins...

Le blues cesse de représenter une musique à l'hétérogénéité interne, mais voit se diversifier et se recomposer les genres, formes

Copyrighted material

stylistiques qui se côtoient, se mêlent, divergent et parfois s'éteignent, tandis que, générations et couleurs mélangées, ses cinquante ans d'existence se présentent en même temps sur scène. Songsters nés au XIX^e^ siècle (Mance Lipscomb, Jesse Fuller) et bluesmen ignorés (« Mississippi » Fred McDowell, Robert Pete Williams) surgissent comme du passé, que rejoignent, dans le delta, R. L. Burnside ou Jessie Mae Hemphill. À Chicago, que révèrent les Rolling Stones, jouent Fenton Robinson, Freddie King, Hound Dog Taylor, Magic Slim, Jimmy Johnson... Albert King enregistre à Memphis chez Stax, marque de la musique soul, et en Californie, au sein d'une communauté musicale active (Phillip Walker, Dave Alexander...), se révèle le Texan Albert Collins.

Le blues poursuit sa route, thématique qui s'étrécit parce que les mots cèdent devant les notes, champ que forcent les influences et les lois du marché, blues qui devient une idée, un concept, voire une forme qui recouvre des musiciens à la limite de la perte d'identité et un public plus riche de préjugés que d'ouverture. Rock, soul, funk et pop le pillent comme le gospel, mais, parallèlement à sa dilution, diffusion, dissolution vers tous les secteurs de la musique enregistrée, de plus en plus soumise aux impératifs financiers de la production de masse (impérialisme du hit-parade, obsession de la rentabilité, importance croissante de l'image publicitaire et télévisuelle), s'accomplit un énorme travail d'archivage et de recherche. Causé par l'Europe et mené presque exclusivement par des Blancs, il entraîne la fondation de centres de documentation et d'études universitaires, la multiplication des revues spécialisées, la mise en œuvre de prospections et enquêtes de terrain et, relancées par l'apparition du disque compact, des rééditions discographiques toujours plus nombreuses.

Copyrighted material

Ainsi grandit la connaissance du blues et de ses musiciens disparus, tandis que d'innombrables festivals se tiennent à travers l'Amérique et le monde, présentant gloires locales et nationales, musiciens obscurs et jeunes Blancs dévoués à la cause, et attirant un vaste auditoire, mais sans que se résolve cette question cruciale : comment garder son authenticité et atteindre en même temps à la notoriété et à la fortune dans une société qui n'aime l'originalité que commerciale ?

B. B. King y est passé maître, qui, sans se renier, a continué à se produire, toujours impeccable et souvent passionnant, de même que se sont produits John Lee Hooker, Lonnie Brooks, Walter « Wolfman » Washington, Clarence « Gatemouth » Brown, R. L. Burnside, James Cotton... Mais la forme expressive du blues ne correspond plus aux préoccupations et aux identifications de la jeunesse noire. Ne l'impressionne pas non plus sa reconnaissance internationale, majoritairement blanche, qui a mis le blues à la place inexpugnable qu'il occupe dans l'histoire du xx^{e} siècle et de l'art. Musique de nécessité devenue musique de répertoire, le blues est maintenant loin de son terreau d'origine et la persistance, sous d'autres codages, de la ségrégation et de ses corollaires, ne peut garantir son avenir.

Francis HOFSTEIN

Bibliographie

J. Barsamian & F. Jouffa, *Encyclopédie de la Black music*, Michel Lafon, Paris, 1994
P. Bas-rabérin, *Le Blues moderne depuis 1945*, Albin Michel, Paris, 1986
P. Bas-Rabérin dir., *Les Incontournables du blues*, Filipacchi, Paris, 1994
P. Baudoin, *Jazz mode d'emploi : petite encyclopédie des données*

Copyrighted material

techniques de base, Outre mesure, Paris, 1990, 4e éd. 2004
L. COHN dir., *Nothing but the Blues : the Music and the Musicians*, Abbeville Press, New York, 1993 (trad. S. Porte et S. Barets, *Nothing but the blues : le blues, sa musique et ses musiciens*, éd. Abbeville, Paris, 1997)
D. EVANS, *Big Road Blues : Tradition and Creativity in the Folk Blues*, Univ. of California Press, Berkeley, 1982
J. FINN, *The Bluesman. The Musical Heritage of Black Men and Women in the Americas*, Interlink, New York, 1991
P. GARON, *Blues and the Poetic Spirit*, City Lights, San Francisco, 1996
A. GOVENAR, *Meeting the Blues*, Taylor Publ., Dallas, 1988
W. C. HANDY, *Blues, an Anthology*, Albert & Charles Boni, New York, 1926 ; rééd. Da Capo Press, New York, 1990
S. HARRIS, *Blues Who's Who : A Biographical Dictionary Of Blues Singers*, Arlington House, New Rochelle (N.Y.), 1979
D. HATCH & S. MILLWARD, *From Blues to Rock : an Analytical History of Pop Music*, Manchester University Press, Manchester, 1987
G. HERZHAFT, *Le Blues*, coll. Que sais-je ?, P.U.F., Paris, 4e éd. 1999 ; *La Grande Encyclopédie du blues*, Fayard, Paris, 1997 ; *Americana : histoire des musiques de l'Amérique du Nord, ibid.*, 2005
F. HOFSTEIN, *Le Rhythm and Blues*, coll. Que sais-je ? P.U.F., 1991
L. JONES, *Blues people : Negro Music in White America*, Appolo, New York, 1963 (*Le Peuple du blues*, trad. J. Bernard, Gallimard, Paris, 1963 ; rééd. Folio, 1997)
J.-P. LEVET, *Talkin' that talk : le langage du blues et du jazz*, l'Éclat, Nîmes, 2003
A. LOMAX, *The Land where the Blues Began*, Pantheon Books, New York, 1993
G. MITCHELL, *Blow my Blues Away*, Louisiana State University Press, Baton Rouge, 1972 ; rééd. Da Capo Press, 1984
A. MURRAY, *Stomping the Blues*, McGraw-Hill, New York, 1976
P. OLIVER, *Blues Fell this Morning : the Meaning of the Blues*, Cassell, Londres, 1960 (*Le Monde du blues*, trad. H. Knudsil, M. Roth, 10-18, Paris, 2002) ; *Conversation with the Blues*, Cassell, 1965 ; *The Story of the Blues*, Barrie-Cresset, Londres, 1969 ; *Songsters & Saints : Vocal Traditions on Race Records*, Cambridge Univ. Press, Cambridge (G.-B.), 1984 ; *Blues Records*, Blackwell, Oxford, 1989
H. OSTER, *Living Country Blues*, Folklore Associates, Detroit, 1969
R. PALMER, *Deep Blues*, Penguin Books, New York, 1981

Copyrighted material

F. RAMSAY, Jr., *Been Here and Gone*, Rutgers Univ. Press, New Brunswick (N.J.), 1960 ; rééd. University of Georgia Press, Athens (Georgie), 2000
T. RUSSELL, *The Blues, from Robert Johnson to Robert Cray*, Schirmer Books, New York, 1997
R. SANTELLI, *The Big Book of Blues : A Biographical Encyclopedia*, Penguin, New York, 2001
A. SHAW, *Honkers and Shouters : the Golden Years of Rhythm and Blues*, Macmillan, New York, 1978
R. SPRINGER, *Le Blues authentique : son histoire et ses thèmes*, Filipacchi, Paris, 1985 ; *Fonctions sociales du blues*, Parenthèses, Marseille, 1999
J. T. TITON, *Early Downhome Blues*, Univ. of Illinois Press, Urbana, 1977, 2e éd. University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1994.

Copyrighted material

BOLDEN BUDDY (1877-1931)

Né probablement le 6 septembre 1877 à La Nouvelle-Orléans (Louisiane), le cornettiste Buddy Bolden (de son véritable nom Charles Joseph Bolden) est considéré comme le père fondateur quasi légendaire du jazz. Beaucoup de jazzmen, notamment le grand trompettiste Louis Armstrong, le considéraient comme l'un des plus grands musiciens de jazz.

On connaît peu de détails de la carrière de Bolden, sinon qu'il était coiffeur et qu'entre 1895 et 1899, il a dirigé un orchestre dont faisait partie le cornettiste et trompettiste Bunk Johnson. Roi incontesté des quartiers mal famés de La Nouvelle-Orléans (notamment de Storyville), Bolden a souvent travaillé simultanément avec six ou sept orchestres différents. En 1906, il commence à montrer des signes de dérangement mental et, le 5 juin 1907, il est interné à l'East Louisiana State Hospital de Jackson (Louisiane), où il meurt le 4 novembre 1931.

E.U.

Copyrighted material

BOOGIE-WOOGIE

Style de piano blues très percutant, le boogie-woogie se caractérise par des riffs (courtes phrases mélodico-rythmiques jouées plusieurs fois de suite et syncopées) exécutés à la main droite, opposés à des figures répétitives à la main gauche (ostinato qui peut adopter la forme dite « walking bass » ou encore celle qui est surnommée « eight-to-the-bar », c'est-à-dire « huit croches par mesure »). Né à l'aube du xx^{e} siècle, il est associé aux États du sud et du sud-ouest des États-Unis, ce qui lui vaudra d'être dénommé à l'origine « fast Western style » (« style rapide de l'Ouest ») ou encore « Western rolling blues » (« blues déferlant de l'Ouest »), parmi bien d'autres qualificatifs.

Les airs de boogie-woogie animent les *honky-tonks* (bastringues) et les *house rent parties* (réunions « privées ») des quartiers sud de Chicago dès les années 1920 ; ce style ne se propagera dans le reste des États-Unis qu'à la fin des années 1930. Il atteint le faîte de sa popularité en 1938, lors du célèbre concert « From Spirituals to Swing » du 23 décembre organisé au Carnegie Hall de New York par John Hammond , dans lequel apparaissent les plus grands interprètes du genre. Le boogie-woogie connaîtra cependant un déclin rapide après la Seconde Guerre mondiale.

Parmi les plus grands pianistes de boogie-woogie, citons Jimmy Yancey, Pine Top Smith, à qui l'on attribue souvent la paternité du vocable, Albert Ammons, Pete Johnson et Meade « Lux » Lewis.

Copyrighted material

Le boogie-woogie a exercé une profonde influence sur le swing (Tommy Dorsey, Count Basie), des représentants du blues urbain de Chicago comme Muddy Waters ou Howlin' Wolf, des pianistes de rock and roll comme Little Richard ou Jerry Lee Lewis.

E.U.

Copyrighted material

BOSWELL SISTERS

Trio vocal américain caractérisé par ses harmonies complexes et ses rythmes novateurs, The Boswell Sisters exercera une grande influence sur des vocalistes comme Ella Fitzgerald ou les Andrews Sisters.

Martha (1905-1958), Connee (de son vrai nom Connie, 1907-1976) et Helvetia (surnommée « Vet », 1912-1988) Boswell grandissent à La Nouvelle-Orléans, ville imprégnée de jazz, s'initient à cette musique auprès de leurs employés de maison noirs, mais reçoivent d'abord une formation classique ; Martha joue du piano, Connie du violoncelle et Vet du violon. En 1925, les sœurs Boswell abandonnent leurs instruments pour s'adonner au jazz et deviennent un groupe purement vocal ; les quelques disques qu'elles enregistrent cette année-là passent relativement inaperçus. Lors d'une émission pour une radio locale, elles découvrent par hasard les sonorités qui vont faire leur succès : la chanteuse principale, Connee, dont la voix est affaiblie par un rhume, se rapproche du micro et chante à mi-voix, ce qui accentue l'intimisme des harmonies des chansons du groupe. Connee Boswell est à ce titre considérée par beaucoup de spécialistes comme la première chanteuse de musique populaire à avoir mis pleinement à profit les effets du micro.

Le trio connaît ses plus grands succès dans les années 1930-1935. Il réalise ses meilleurs enregistrements à cette époque et apparaît souvent à la radio ainsi que dans des longs-métrages, comme *The Big Broadcast* de Frank Tuttle (1932) ou *Moulin Rouge*

Copyrighted material

de Sidney Lanfield (1934). Leurs harmonies intimistes, leur scat, leurs imitations d'instruments et les changements de tempo inattendus au sein d'une même chanson leur valent les faveurs du public. Elles inversent souvent les mélodies et utilisent des syncopes inhabituelles dans des titres comme *Shuffle Off to Buffalo*, où elles suivent la progression harmonique originale de la chanson mais en modifiant tellement la mélodie que celle-ci en est à peine reconnaissable. Elles éprouvent un penchant naturel pour le jazz « hot » (c'est-à-dire noir) et leur swing, unique parmi les chanteurs blancs de l'époque, suscite l'admiration de nombre des meilleurs jazzmen. Connee écrit la plupart des arrangements du groupe, notamment ceux des excellents titres que sont *Heebie Jeebies*, *Old Yazoo*, *Shout, Sister, Shout*, *It's the Girl*, *Lawd, You Made the Night Too Long*, *42nd Street*, *Crazy People* et *The Object of My Affection*.

Après avoir enregistré quelques titres chez Decca au début de 1936, Vet et Martha font leurs adieux à leur carrière musicale afin de se consacrer à leurs rôles d'épouse et de mère. Connee poursuit en solo mais rencontre un succès mitigé, avant de faire ses adieux à la scène au milieu des années 1970 ; obligée de se déplacer en fauteuil roulant en raison d'une poliomyélite contractée durant son enfance, elle apparaissait souvent sur scène assise sur une chaise surélevée et couverte d'une longue traîne pour donner l'impression qu'elle chantait debout. Connee tourne également dans plusieurs longs-métrages au cours des années 1940.

Malgré leur importance, leur caractère novateur et leur popularité, The Boswell Sisters sont largement oubliées pendant de nombreuses années. Leurs albums classiques sont réédités au début des années 1980 (parfois sous la supervision de Vet Boswell), provoquant un regain d'intérêt pour leur œuvre et la naissance d'un culte grandissant. Leur influence sur les vocalistes de jazz est

Copyrighted material

inestimable. Ella Fitzgerald citera souvent Connee Boswell comme sa seule source d'influence (sur nombre de ses premiers titres enregistrés avec l'orchestre de Chick Webb, la voix d'Ella ressemble de fait étrangement à celle des sœurs Boswell). Beaucoup de critiques considèrent que The Boswell Sisters et Lambert, Hendricks and Ross sont les deux plus grands groupes vocaux de jazz ayant jamais existé.

E.U.

Copyrighted material

BOWIE LESTER (1941-1999)

Quand, au début des années 1960, le jazz est saisi de cette poussée de fièvre libertaire que l'on appelle free jazz, les frontières esthétiques qui isolaient jusque-là ses différents genres volent en éclats. Ses styles successifs – du New Orleans au be-bop – sont à la fois hautement revendiqués et contestés avec violence. Les pays voisins – le blues, le rock, le rhythm and blues – sont annexés. Ses acteurs les plus audacieux parviennent même jusqu'aux contrées exotiques où règnent l'avant-garde savante, les fascinantes traditions non européennes et la musique des bruits. Le trompettiste et compositeur américain Lester Bowie participe pleinement à cette aventure extrême.

Lester Bowie naît à Frederick, dans le Maryland, le 11 octobre 1941. Fils d'un trompettiste professionnel, il aborde l'instrument paternel dès ses cinq ans ; Louis Armstrong est sa première admiration. Il se produit très jeune dans les fêtes scolaires et religieuses puis fonde, en 1957, un premier orchestre, essentiellement dédié au rock et au rhythm and blues. Pendant son service militaire au Texas, il fréquente divers groupes de blues et collabore avec les saxophonistes James Clay, David Fathead Newman et Billy Harper. À Saint Louis, il forme, avec le batteur Phillip Wilson, le New Jazz Quintet. En 1965, il devient le mentor de la chanteuse Fontella Bass – qu'il épousera –, tout en accompagnant des guitaristes chanteurs de blues – Little Milton, Albert King... – et des vedettes du rhythm and blues comme Solomon Burke, Joe Tex et Rufus Thomas.

Copyrighted material

En 1966, à Chicago, cet actif musicien de studio devient membre de l'Association for the Advancement of Creative Musicians (A.A.C.M.), une « coopérative » qui rassemble une cinquantaine de musiciens et d'artistes noirs soucieux de défendre leurs intérêts et de promouvoir l'émergence d'une musique nouvelle. Après quelques tâtonnements – un premier quartette puis le Roscoe Mitchell Art Ensemble –, l'Art Ensemble of Chicago en émerge. À sa création, en 1968, il rassemble, outre Lester Bowie, trois poly-instrumentistes : Roscoe Mitchell, Joseph Jarman et Malachi Favors ; le batteur Don Moye les rejoindra en 1970. Le premier disque de l'ensemble, *Message to our Folks*, est enregistré en 1969 en France. Le groupe accueillera de nombreux invités, parmi lesquels Muhal Richard Abrams et Cecil Taylor. Son style, indiscutablement free, renonce à la sécurité qu'offrent un swing régulier et une architecture construite sur le développement de thèmes et de solides schémas harmoniques. Le sarcasme, la parodie et les bruits parasites règnent en maîtres. Au cours de mises en scènes théâtrales et colorées se mêlent exploits individuels et improvisations collectives.

Lester Bowie restera toujours fidèle à l'Art Ensemble of Chicago. Il n'en mènera pas moins une carrière de soliste indépendant et enregistrera avec David Murray, Jimmy Lyons, Archie Shepp, Leo Marcello, Leo Smith... Fondateur d'un quintette avec Arthur Blythe, Amina Claudine Myers, Malachi Favors et Phillip Wilson (1977-1978), il est aussi membre du quintette New Directions qu'anime Jack DeJohnette (1978-1979). Il participe au sextette The Leaders, au New York Organ Ensemble et exploite à partir de 1984, avec le Brass Fantasy – composé de quatre trompettes, deux trombones, un cor, un tuba et une batterie –, une veine plus populaire. En 1992 – trait d'humour et marque d'intérêt –, il y invite le chanteur David Bowie. En 1999, au cours

Copyrighted material

d’une tournée en France du Brass Fantasy, la santé de Lester Bowie se détériore gravement ; il meurt à New York le 8 novembre.

Lester Bowie est sans conteste un grand maître de l’instrument et, quand il ne s’abandonne pas à un racolage indigne de lui, un musicien d’une qualité rare. Dans l’histoire de la trompette, il y a peu d’exemples d’un aussi invraisemblable contrôle de l’embouchure. Grâce à celui-ci, il peut tout se permettre : attaques incisives, esquisses de chant, *growls*, travail inouï sur les trames de souffle. Sa technique, superlative, s’exprime dans l’enchaînement rapide de courtes séquences virtuoses et denses ainsi que dans d’éblouissantes envolées sonores. Pour couronner le tout, une très large palette de couleurs et un timbre royal, reconnaissable entre mille. Dans le tumulte organisé du free jazz, Lester Bowie laisse une trace inimitable et profonde.

Dans sa discographie et celle de l’Art Ensemble of Chicago, retenons *Tutankhamun* (1969), *Certain Blacks* (1970), *The 5th Power* (1978), *Nice Guys* (1978), *Great Black Music* (1978), *The Great Pretender* (1981), *My Way* (1990), *The Fire this Time* (1992).

Pierre BRETON

Copyrighted material

BRAXTON ANTHONY (1945-)

Compositeur, musicologue, écrivain et multi-instrumentiste américain, Anthony Braxton est « une personnalité de premier plan dans la fusion du free jazz et de la musique contemporaine „savante“, mais il est tout aussi à l'aise dans chacun de ces domaines, que ce soit dans l'improvisation free, l'interprétation de standards du jazz ou la composition, où il puise son inspiration à des sources aussi diverses que les musiques aléatoire, atonale, électronique et concrète » (Barry Kernfeld).

Né le 4 juin 1945 à Chicago, Anthony Delano Braxton commence à jouer du saxophone alto dès l'âge de quatorze ans ; ses principales influences sont alors John Coltrane, Warne Marsh et Paul Desmond. Il étudie la philosophie et la composition à la Roosevelt University de sa ville natale (1966-1968). En 1966, il devient membre de l'Association for the Advancement of Creative Musicians (A.A.C.M.) – une « coopérative » qui rassemble des musiciens et des artistes noirs soucieux de défendre leurs intérêts et de promouvoir l'émergence d'une musique nouvelle – et affirme rapidement un style d'une grande originalité. Ouvert à toutes les expérimentations, il sera le premier à enregistrer un album comportant uniquement des solos de saxophone sans accompagnement (*For Alto*, 1968).

Anthony Braxton effectue des tournées en Europe en 1969 et en 1970 – avec des membres de l'A.A.C.M. et la Creative Construction Company, trio qu'il a formé avec le violoniste Leroy Jenkins et le trompettiste Leo Smith – et se forge rapidement une renommée

Copyrighted material

internationale. En 1970, il rejoint l'ensemble Musica Elettronica Viva. Il est au côté de Chick Corea dans la coopérative de free jazz que constitue le quartette Circle (1970-1971 ; *The Paris Concert*, 1971). Il enregistre en solo – à la flûte aussi bien qu'aux saxophones ou aux clarinettes –, ainsi qu'avec les quartettes qu'il forme, et au sein desquels se produisent, dans les années 1970, le bassiste Dave Holland et le tromboniste George Lewis, notamment, ou, dans les années 1980 et 1990, la pianiste Marilyn Crispell et le batteur Gerry Hemingway. Braxton travaille également avec les pianistes Dave Brubeck, Muhal Richard Abrams et Chick Corea, avec le Globe Unity Orchestra...

Anthony Braxton s'adonne parallèlement à la composition, puisant son inspiration chez John Cage, Iannis Xenakis et Karlheinz Stockhausen. Il élabore des partitions graphiques dont les titres sont parfois des « formules pseudomathématiques-hiéroglyphiques que l'on peut comprendre comme un désir de déjouer les particularismes linguistiques » (Christian Tarting). Parmi ses compositions, citons *Creative Orchestra Music 1976*, pour grand orchestre (1976), *Composition 95*, pour deux pianistes (1980), *Willisau (Quartet) 1991* (1991), *Quartet (Santa Cruz) 1993* (1993).

Avec *For Four Orchestras* (*Composition 82*, 1978), pièce de deux heures écrite pour cent soixante musiciens et quatre chefs d'orchestre – à l'instar de *Carré*, de Stockhausen, créé en 1960 –, Braxton a composé une pièce qu'il souhaitait voir jouée par quatre orchestres situés dans quatre villes différentes et reliés par des circuits de télévision ; à cette époque, il envisage une pièce qui serait interprétée par des orchestres placés sur différentes planètes et il prévoit, pour 1995, une œuvre destinée à être jouée par des orchestres disséminés dans plusieurs galaxies (il imaginait que les progrès de l'humanité en matière de vols spatiaux iraient au même

Copyrighted material

rythme que sa plume de compositeur !). Anthony Braxton se fait néanmoins rattraper par la réalité : il doit financer seul l'enregistrement de *For Four Orchestras* (réalisé en mai 1978), mais les recettes de ses concerts ne suffisent pas à rembourser les sommes engagées. Au début des années 1980, la famille Braxton vit dans la pauvreté dans le nord de l'État de New York, dans une maison privée de téléphone et chauffée par une cheminée à bois.

Braxton n'en continue pas moins de composer des œuvres expérimentales. Ces pièces, conçues pour des ensembles de chambre, mais aussi pour cent tubas, ou encore pour quatre pelleteuses amplifiées et un tas de charbon, ne seront cependant pratiquement jamais créées. Braxton enseigne la musique au Mills College d'Oakland (Californie) de 1985 à 1988, puis, à partir de 1990, à la Wesleyan University de Middletown (Connecticut), où il dirige le département de musique. Dans les années 1990, il se produit également en tant que pianiste.

La carrière d'Anthony Braxton prend un tournant majeur en 1994. Cette année-là est marquée par la sortie de l'un de ses meilleurs albums, *Duo (London) 1993*, enregistré avec un autre virtuose du saxophone, Evan Parker, et l'obtention d'une bourse sur cinq ans, attribuée par la fondation MacArthur. L'année 1995 voit la parution en CD de plusieurs de ses œuvres, parmi lesquelles *Composition 174*, pour dix percussionnistes et bande magnétique, *Composition 175*, « storytelling music » (« musique narrative »), ainsi que *Trilium Dialogues M*, premier volet enregistré d'une série qui devrait comporter 12 opéras et dans laquelle se retrouveront sans cesse les 12 mêmes protagonistes (la création du premier opus, *Trilium A*, remonte à 1985). Le compositeur poursuit ce cycle avec *Trilium R : Shala Fears for the Poor* (1996) et *Trillium E : Wallingford's Polarity Gambit* (2010).

Copyrighted material

Anthony Braxton est l'auteur de trois volumes de réflexions d'ordre philosophique, *Tri-axium Writings* (Frog Peak Music, Lebanon, New Hampshire, 1985), et de cinq volumes rassemblant des notes et analyses relatives à son travail de compositeur, *Composition Notes* (Frog Peak Music, 1988).

John LITWEILER

E.U.

Copyrighted material

BRECKER MICHAEL (1919-2007)

Créateur de premier plan et technicien hors pair – onze Grammy Awards lui ont été décernés –, le jazzman américain Michael Brecker – saxophoniste, flûtiste, pianiste, batteur et virtuose de l'E.W.I. – fut longtemps méconnu du grand public. Les amateurs admettent toujours avec réticence ces multi-instrumentistes qui se jouent des frontières esthétiques et font preuve du même naturel dans tous les styles et tous les genres musicaux. Brecker s'affirme pourtant comme le plus important saxophone ténor après John Coltrane, disparu en 1967, dont il a su assimiler l'héritage harmonique, mêlé aux influences d'autres maîtres de l'instrument comme Eddie Harris, Dexter Gordon ou Ernie Watts.

Michael (« Mike ») Leonard Brecker naît le 29 mars 1949 à Philadelphie (Pennsylvanie), dans une famille très musicienne : son père, avocat, est aussi un talentueux pianiste de jazz amateur ; sa sœur Emmy deviendra une pianiste classique et son frère Randy un célèbre trompettiste de jazz. Dès l'âge de six ans, il commence à travailler les percussions – une initiation qui influencera son style au saxophone –, la clarinette et le saxophone : Julian « Cannonball » Adderley et Jimmy Giuffre sont alors ses références dans ce monde du jazz qu'il découvre encore enfant. Ses goûts, très éclectiques, le portent aussi vers le blues, le rhythm and blues, le rock, Jimi Hendrix, Charlie Parker, John Coltrane... Très vite, on le retrouve avec son saxophone ténor – devenu son instrument de prédilection – au côté de son frère Randy, dans de petites formations qui se produisent dans sa ville natale. En 1969, à dix-huit ans, il suit à

Copyrighted material

New York Randy, qui commence alors une active carrière de musicien de studio. C'est avec lui, Billy Cobham (batterie) et John Abercrombie (guitare) qu'il y forme Dreams (1969-1973), un groupe qui préfigure la fusion jazz-rock.

À partir du début des années 1970, Mike Brecker va participer en studio à d'innombrables enregistrements de jazz, de pop et de rock – on le crédite de plus de 900 albums – avec des personnalités aussi différentes que John Lennon, Paul Simon, Eric Clapton, Elton John, Joni Mitchell, Little Feat, Steely Dan, Dire Straits, Aerosmith, Diana Ross, Frank Sinatra, Lou Reed, Horace Silver, Joachim Kühn, John McLaughlin, Gary Burton, Bruce Springsteen, Jaco Pastorius, Charlie Mingus, McCoy Tyner, Herbie Hancock, Chick Corea, Frank Zappa...

Avec Randy – dont le style se rapproche de celui de Lee Morgan mais qui, bien avant Miles Davis, utilise une trompette électrifiée –, il fonde en 1975 les Brecker Brothers, un groupe qui accueillera, jusqu'à sa dissolution en 1982, le gratin des instrumentistes de son temps : le pianiste Don Grolnick, le saxophone alto David Sanborn, les batteurs Harvey Mason et Steve Gadd, les bassistes Neil Jason et Marcus Miller, les guitaristes Jeff Mironov et Hiram Bullock... De cette époque se détachent les albums (avec Michael comme leader, et Randy à la trompette) *The Brecker Brothers* (1975, qui comporte *Some Skunk Funk*), *Don't Stop the Music* (1976), *Heavy Metal Bebop* (1978), au titre emblématique de leur style, à la fois virtuose et anguleux, ce qui n'interdit pas des arrangements très élaborés, où se mêlent les rythmes du rock et de la soul, et caractérisés par une section rythmique électrique très présente.

Les deux frères animent à New York, de 1977 à 1985, un club, le Seventh Avenue South, d'où émerge, en 1979, un nouveau groupe,

Copyrighted material

Steps (rebaptisé en 1982 Steps Ahead), que Michael Brecker va codiriger avec le vibraphoniste Mike Mainieri. Sa musique utilise de plus en plus l'électronique : il adopte pour un temps l'E.W.I. (*electronic woodwind instrument*, ou Steinerphone) inventé par Nyle Steiner. On retiendra, avec Steps, les albums *Trio (An Improvisation)* [1982], *Self Portrait* (1984), *In A Sentimental Mood* (1986), *Syzygy* (1987). En 1986, Michael Brecker forme, avec le pianiste Joey Calderazzo, le batteur Adam Nussbaum et le bassiste Jeff Andrews, un combo qui marque un retour au post-bop. Il faudra attendre 1987 pour qu'il signe son premier enregistrement comme leader, *Michael Brecker*, tout simplement. Malgré la présence de l'E.W.I., il y manifeste un goût renouvelé pour le jazz et les instrumentations acoustiques, avec des compagnons comme Pat Metheny, Kenny Kirkland, Charlie Haden ou Jack DeJohnette... Il reforme brièvement les Brecker Brothers (1995). En 2001, Michael Brecker est appelé par l'English Contemporary Music Network pour diriger, à la tête d'un grand orchestre, quelques arrangements des compositions qu'il a écrites en collaboration avec le pianiste aveugle Gil Goldstein. La maladie le contraint à réduire ses activités à partir de 2004, et la leucémie l'emporte le 13 janvier 2007, à New York.

La carrière publique de cet homme au caractère réservé a été très tardive. Par sa fougue et l'audace de son sens harmonique, Michael Brecker s'inscrit dans la descendance directe de John Coltrane. Improvisateur particulièrement inventif, il possède une technique superlative alliant la justesse et la fluidité à une agilité peu commune. Son style ne se dérobe ni aux aspérités agressives ni aux chromatismes rugueux, mais révèle aussi dans les ballades une étrange tendresse. Une parfaite maîtrise instrumentale, une sonorité lisse et chaleureuse ainsi qu'un très solide sens du blues lui ont

Copyrighted material

permis de respirer avec aisance dans tous les univers musicaux. Au risque de brouiller son image.

Pierre BRETON

Copyrighted material

BREUKER WILLEM (1944-2010)

Le jazzman et compositeur néerlandais Willem Breuker se fit le champion de nombreux courants jazz. À la tête du Willem Breuker Kollektief, il interpréta des œuvres de jazz et de pop, et de compositeurs « classiques » ou d'avant-garde, tels que Béla Bartók, Kurt Weill, Edgar Varèse, Pierre Boulez, et, surtout, produisit ses propres œuvres originales, souvent marquées par la satire sociale.

Né le 4 novembre 1944, à Amsterdam, Willem Breuker est un pionnier du free jazz en Europe. Devenu un excellent soliste à la clarinette ainsi qu'aux saxophones soprano et ténor dans les années 1960, il enregistre avec le saxophoniste allemand Peter Brötzmann et le multi-instrumentiste allemand Gunter Hampel. En 1967, il crée avec deux compatriotes, le percussionniste Han Bennink et le pianiste Misha Mengelberg, un label indépendant de musique improvisée, baptisé Instant Composers Pool. Sept ans plus tard, il lance son propre label, BVHaast, dédié au jazz contemporain et à la musique d'avant-garde, et forme le Kollektief. Cet ensemble, composé en général de dix ou onze solistes, dont sept demeureront pendant plus de trente ans au sein du projet, s'impose une discipline sévère, ce qui ne l'empêche pas de pimenter parfois sa musique de brillantes touches d'humour. Au long de sa carrière, le Kollektief réalise de très nombreuses tournées, invitant souvent des chanteurs et des instrumentistes à se joindre à son aventure. Willem Breuker écrit une pièce pour le violoncelliste Yo-Yo Ma, qui l'interprète avec le Kollektief en 1992. Il compose également pour le théâtre et le cinéma, collaborant régulièrement avec Johan Van der Keuken, ainsi que pour d'autres formations de jazz, telles que l'Italian

Copyrighted material

Instabile Orchestra et le Globe Unity Orchestra. Pédagogue très actif, il fonde un festival de musique annuel à Amsterdam et ouvre des ateliers de musique improvisée, ouverts aux professionnels comme aux amateurs. Il produit par ailleurs en 1997 un documentaire radiophonique de 48 heures sur l'œuvre de Kurt Weill et défend ardemment l'octroi de financements publics à la nouvelle scène musicale néerlandaise. Willem Breuker meurt le 23 juillet 2010, à Amsterdam.

John LITWEILER

E.U.

Copyrighted material

BROONZY BIG BILL (1893 ou 1898-1958)

En se produisant en Europe dans les années 1950 seul avec sa guitare, Big Bill Broonzy a ouvert au blues les oreilles et les yeux du public international, jouant un rôle déterminant dans l'émergence du blues revival, l'avènement du folk boom et la genèse du rock anglais. Mais, avant cela, il fut d'abord – et surtout – une des grandes vedettes du Chicago blues des années 1930 et 1940, enregistrant des centaines de titres sous son nom et accompagnant de sa guitare élégante, swinguante et incisive une multitude de bluesmen.

Fils d'un métayer du Mississippi, William Lee Conley Broonzy naît à Scott (Mississippi) un 26 juin, 1893 ou 1898. Bill Broonzy s'exerce très jeune au violon, devient prédicateur et tourne dans des *medicine shows* avant de s'installer à Chicago en 1918 après son service militaire. Initié à la guitare par Papa Charlie Jackson, notamment, Big Bill s'impose en quelques années comme un des meilleurs guitaristes de la ville, aussi à l'aise dans le blues que dans les autres genres populaires noirs de l'époque, comme le ragtime ou le hokum. Il enregistre abondamment à partir de 1927 et connaît des succès considérables auprès de la clientèle noire avec *Big Bill blues, Selling that stuff, Bull cow blues, Serve it to me right, Keep your hands off her, Rockin' chair blues*... Big Bill Broonzy est dans les années 1930 l'archétype du bluesman urbain et sophistiqué.

Bien qu'analphabète, Broonzy est aussi un des meilleurs paroliers du blues de cette époque. En quelques versets empreints

Copyrighted material

d’images évocatrices, d’humour sarcastique et de morale paysanne, il trousse des blues emplis de la nostalgie d’un Sud dont on regrette la vie nonchalante et le climat, de thèmes forts sur les tensions de la grande ville, de pièces dansantes et légères, très souvent osées. Sa musique ne cesse d’évoluer. À la fin des années 1920, il enregistre en duo guitare-piano à la façon du blues de Saint Louis puis exclusivement en petite formation, ajoutant une section rythmique (contrebasse, seconde guitare, batterie ou washboard), voire des cuivres. Cette instrumentation confère à ce blues urbain des années 1930 une coloration jazzy qui le rapproche du swing. Mais la guitare de Big Bill, moelleuse, est toujours en avant et prend souvent des solos pleins de verve. Ses accompagnateurs sont aussi pour beaucoup dans la réussite de ses disques, en particulier le formidable pianiste Joshua Altheimer.

Ses talents exceptionnels de guitariste permettent à Big Bill Broonzy, outre sa carrière de vedette du blues, d’être aussi un des accompagnateurs les plus demandés par les studios durant les années 1930 et 1940. Il figure sur plusieurs centaines de titres, marquant de sa guitare certains des meilleurs morceaux des figures les plus populaires de la musique noire, en blues, en jazz ou en variétés. Big Bill joue aussi le rôle de *talent scout* pour les grands labels de Chicago et découvre ainsi à Chicago et dans le Sud de nombreux nouveaux artistes. Cette activité débordante fait apparaître Big Bill comme une des figures clés du Chicago blues d’avant 1944, qui urbanise alors le blues sudiste des migrants pour en faire une forme de musique populaire commerciale.

Mais Big Bill Broonzy possède aussi une capacité particulière à flairer les évolutions du temps. En 1938, il remplace au pied levé Robert Johnson, récemment décédé, sur la scène du Carnegie Hall de New York pour le célèbre concert organisé le 23 décembre par

Copyrighted material

John Hammond, *From Spirituals to Swing*. Celui qui n'a plus tiré de charrue depuis sa tendre enfance est présenté comme un « laboureur du Mississippi » ! Lorsque le blues de Chicago change après la Seconde Guerre mondiale, Broonzy est un des tout premiers à sauter dans le train du courant folk, alors en gestation. Se souvenant de son expérience du Carnegie Hall, Big Bill joue en Europe et sur les scènes américaines le rôle du « dernier chanteur de blues », interprétant pour un public exclusivement blanc de vieux folk songs comme *John Henry*, ses blues réaménagés dans un style de country blues soliste acoustique ainsi que des chansons protestataires alors à la mode, parmi lesquelles le puissant *Black, brown and white*. Ce dernier rôle de folk singer permettra à Big Bill de vivre de sa musique jusqu'à sa mort, et d'enregistrer substantiellement dans ce style de soliste acoustique. Big Bill Broonzy réalise aussi enfin à plus de cinquante ans un de ses grands rêves, apprendre à lire et écrire. Cela lui permettra de rédiger – avec l'aide de Yannick Bruynoghe – une autobiographie passionnante, *Big Bill Blues*, publiée à Londres en 1955, et qui fera l'admiration d'Henry Miller.

Atteint d'un cancer de la gorge, Big Bill Broonzy meurt à Chicago le 15 août 1958. Parmi ceux qui portent son cercueil figure Muddy Waters, qui sera le principal continuateur de l'œuvre considérable de celui qui fut, avant tout, le véritable « boss » du Chicago blues.

La discographie de Big Bill Broonzy est pléthorique. Un coffret de deux CD, *Big Bill Broonzy : The Blues. Chicago, 1937-1945* (Frémeaux & Associés FA 252) regroupe les chefs-d'œuvre enregistrés à Chicago. *Big Bill Broonzy : Black, Brown And White* (Mercury 8427432) rassemble les meilleurs titres de sa dernière œuvre.

Copyrighted material

Gérard HERZHAFT

Copyrighted material

BROWN CHARLES (1922-1999)

Un des grands créateurs du blues californien, ou West Coast blues, le pianiste et chanteur Charles Brown a connu une énorme popularité entre 1945 et 1954. Voix mourante, insinuante, chagrinée jusqu'au désespoir, piano et guitare tissant un subtil mais solide canevas, compositions sophistiquées jusqu'à l'affectation : la musique de Charles Brown et de ses nombreux disciples a reflété mieux qu'aucune autre les aspirations de ses contemporains noirs, celles d'une réussite sociale dans les grandes cités où ils étaient venus chercher du travail et une meilleure vie durant les années de guerre. D'ailleurs, le style de Brown, comme son parcours, est aux antipodes de celui, brut et rural, des bluesmen venus du Delta à Chicago, comme Muddy Waters. Charles Brown lui-même récusait le qualificatif de « bluesmen », préférant celui de « blue ballad singers ». La critique de l'époque parlera de « sepia Sinatras », crooners noirs pour une société « de couleur » en mouvement vers l'ascension sociale.

Charles Brown naît à Texas City (Texas) le 17 janvier 1922. Élevé par ses grands parents, tous deux musiciens de jazz et de gospel, Charles émigre du Texas à Los Angeles en 1943, après des études de pharmacie et une formation de pianiste classique. Il fréquente les cabarets chics de Hollywood, où son jeu de piano virtuose, marqué par Fats Waller et Earl Hines, attire l'attention. Il remplace Nat King Cole au sein du trio Three Blazers du guitariste Johnny Moore. Le succès est instantané avec des blues et des ballades douces-amères qui sont souvent devenus des classiques repris encore aujourd'hui : *Driftin' Blues*, *Merry Christmas Baby*,

Copyrighted material

Black Nights, *Trouble Blues*, *Race Track Blues*, *Soothe Me*, *Rockin' Blues*. En 1948, après la disparition des Three Blazers, Charles Brown décide de voler de ses propres ailes ; il va triompher sur les plus grandes scènes des États-Unis, de San Francisco à New York et de La Nouvelle-Orléans à Detroit.

Mais, à la fin des années 1950, son style, en demi-teintes et en nuances, cesse de plaire à une jeunesse noire avide de nouveaux rythmes et d'une autre attitude. Brown n'a bientôt plus les moyens d'entretenir une formation et se cantonne aux petits bars de voisinage des banlieues californiennes. Alors que les styles de blues plus rudes et crus – passés eux aussi de mode parmi les Noirs – trouvent un second souffle auprès de l'auditoire jeune, blanc et nordiste du folk boom des années 1960, la musique de Brown apparaît à ces mêmes oreilles trop urbaine et jazzy.

Malgré quelques vaines tentatives de retour ponctuées de bons albums (parmi lesquels, en 1970, *Legend !*, avec l'excellent guitariste Earl Hooker), Charles Brown devra attendre le début des années 1990 pour ressortir de l'anonymat grâce au guitariste de jazz Danny Caron, avec lequel il entamera une brève et nouvelle carrière, enregistrant plusieurs CD fort réussis : *All My Life* (Bullseye Blues), *These Blues* (Verve), *Honey Dripper* (Verve). Charles Brown meurt à Oakland, en Californie, le 21 janvier 1999.

Abondante, la première partie de son œuvre est certes inégale mais recèle de grandes réussites et se révèle toujours passionnante sur le plan historique. Elle a fait l'objet de plusieurs rééditions intégrales sur les labels Classics et JSP.

Gérard HERZHAFT

Copyrighted material

BROWN CLARENCE GATEMOUTH (1924-2005)

Rival du guitariste texan T-Bone Walker dans les années 1947-1954, Clarence « Gatemouth » Brown a été encore plus influencé par le jazz et le western swing que son prestigieux concurrent. En fait, « Gatemouth » n'est pas seulement un maître de la guitare au jeu expressif ; swinguant, rapide et précis, il pratique aussi avec la même dextérité le fiddle. Mais, contrairement à T-Bone Walker, qui a émigré en Californie et y a trouvé l'occasion de s'imposer au niveau national, Clarence est resté au Texas et a donc surtout acquis une renommée régionale.

Clarence Brown, né le 18 avril 1924 à Vinton, en Louisiane, grandit au Texas. À partir de 1947, il enregistre une série de superbes titres entre jazz et blues (*Okie Dokie Stomp*, *Gate's Salty Blues*, *She Winked her Eye*, *Boogie Uproar*), dans lesquels il démontre sa virtuosité imaginative. Les années 1960 sont très difficiles pour Clarence Brown, qui est obligé pour vivre de prendre divers emplois hors de la musique, notamment un poste de shérif. Il pratique aussi de plus en plus, et avec autant d'aisance, la country music, un genre pour lequel il a d'évidentes dispositions. En 1971, il est embauché un peu par hasard dans la tournée française du ... Chicago Blues Festival, ce qui le révèle au public européen et lui permet d'enregistrer ses premiers excellents albums (repris en CD : *The Blues Ain't Nothin'*/Black & Blue). Il revient de nombreuses fois en Europe, où il se produit sur les plus grandes scènes, notamment au festival de Montreux. Tout cela finit par le faire reconnaître dans sa patrie comme un créateur aussi talentueux

Copyrighted material

qu'original. Il enregistre ainsi dans les années 1980 une très belle série d'albums : *Alright Again !* (Rounder), *One More Mile* (Rounder), *Real Life* (Rounder), *Standing My Ground* (Alligator), *No Looking Back* (Alligator).

Personnage respecté et incontournable, Clarence « Gatemouth » Brown continue de se produire dans les années 1990 et au tout début des années 2000, enregistrant régulièrement, pour le label Verve, des albums entre blues, jazz et country. Il meurt le 10 septembre 2005 à Orange (Texas). Sa première œuvre, remarquable, fait l'objet d'une réédition intégrale sur le label Classics.

Gérard HERZHAFT

Copyrighted material

BROWN CLIFFORD (1930-1956)

Trompettiste américain de jazz né le 30 octobre 1930 à Wilmington, dans le Delaware, mort le 26 juin 1956 en Pennsylvanie, Clifford Brown est célèbre pour son lyrisme, la clarté de son timbre et sa technique exceptionnelle. Il est l'un des principaux représentants du style hard bop.

Clifford Brown se forme au Delaware State College, puis au Maryland State College, dont les classes de musique sont très réputées, et participe à quelques sessions à Philadelphie avant de rejoindre en 1953 l'orchestre de Tadd Dameron à Atlantic City, dans le New Jersey. La même année, il est recruté dans le big band de Lionel Hampton pour une tournée européenne. Il côtoie ensuite l'élite des musiciens West Coast et se fait engager dans le quintette d'Art Blakey. En 1954, il forme avec le batteur Max Roach le fameux quintette Brown-Roach, qui devient l'une des formations de jazz les plus remarquables de l'après-guerre. Brown et Richie Powell, le pianiste du groupe, se tueront dans un accident de voiture près de Philadelphie.

Dès ses premiers enregistrements professionnels en 1953, le style de Clifford Brown a atteint sa pleine maturité. À l'instar de son modèle, Fats Navarro, il possède un sens inné du phrasé qu'il va développer avec maestria, une sonorité riche et une virtuosité dans tous les registres de son instrument. Des notes brillantes dans les aigus, une richesse du détail rythmique, une ornementation généreuse et l'utilisation de modulations font partie de son style, caractérisé par une grâce et une aisance rares. Il se distingue par la

Copyrighted material

qualité mélodique de ses improvisations, qui se développent souvent en longues phrases coulées. Clifford Brown atteint le sommet de son art sur les albums *At Basin Street* (avec Roach) et *Sonny Rollins Plus Four*, sortis tous deux en 1956. Le standard *Joy Spring* (1954) est l'une de ses compositions les plus connues.

Clifford Brown fut certainement le trompettiste le plus imité de sa génération. Son jeu lyrique a inspiré beaucoup de musiciens, parmi lesquels Lee Morgan et Booker Little, et sa technique éblouissante a tout particulièrement influencé des trompettistes comme Donald Byrd ou Freddie Hubbard.

E.U.

Copyrighted material

BROWN « LES » (1912-2001)

Le chef d'orchestre, arrangeur et compositeur américain Les Brown dirigea l'un des plus grands ensembles de l'ère du swing, qui rencontra un succès durable à Hollywood comme à la télévision et accompagna durant quarante ans les spectacles et les émissions de radio du comédien Bob Hope. Des arrangeurs et des musiciens d'exception ont collaboré avec la formation de Les Brown, en particulier la chanteuse Doris Day, qui rejoignit l'orchestre alors qu'elle n'avait que seize ans.

Lester Raymond Brown naît le 14 mars 1912, à Reinerton, en Pennsylvanie. Initié au cornet puis au saxophone soprano dès sa plus tendre enfance, il se perfectionne à la Patrick Conway Military Band School d'Ithaca (État de New York, 1926-1929), à la New York Military Academy (1929-1932) et à la Duke University de Durham (Caroline du Nord, 1932-1936), où il prend la tête d'un orchestre amateur, les Duke Blue Devils (1935-1936). L'orchestre de danse d'une douzaine de musiciens qu'il forme en 1938 connaît la notoriété, surtout lorsque Doris Day le rejoint en 1940, et se fait connaître un an plus tard grâce au succès de *Joltin' Joe DiMaggio*. Influencés par les orchestres de Jimmie Lunceford, de Count Basie et de Woody Herman, les arrangeurs de Les Brown inventent un swing moderne, et ses musiciens, parmi lesquels son propre frère, le tromboniste Clyde « Stumpy » Brown, jouent avec une rare précision et une technique hors pair. L'ensemble enregistre nombre de titres à succès, au rang desquels *Mexican Hat Dance*, *I've Got My Love to Keep Me Warm* et, sans doute le plus célèbre d'entre tous, *Sentimental Journey*, chanson interprétée par Doris Day et

Copyrighted material

classée numéro un de l'année 1945 aux États-Unis. Deux ans plus tard, la formation de Les Brown se produit pour la première fois avec Bob Hope. Tandis que les formations de danse s'effondrent les unes après les autres à la fin des années 1940, l'orchestre de Les Brown assure sa pérennité grâce à sa participation au programme radio hebdomadaire du comédien et à son apparition sur les chaînes de télévision, à la tête de sa Band of Renown, aux côtés de Bob Hope, de Steve Allen (1959-1961) et de Dean Martin (1963-1972). Il accompagnera Bob Hope lors de seize tournées de Noël à l'étranger afin de divertir les troupes américaines, effectuant ainsi sept voyages au Vietnam pendant la guerre. Il apparaîtra au total dans plus de 800 shows du comédien.

Cette formation renommée anime également les bals des cérémonies d'investiture des présidents Richard Nixon et Ronald Reagan. Elle continue à donner des concerts, à animer des bals et à enregistrer des albums pendant toute l'ère du rock. Mais l'ère des big bands est révolue. Après avoir mis un terme à sa carrière musicale en 2000, il meurt le 4 janvier 2001, à Los Angeles.

E.U.

Copyrighted material

BROWN MARION (1935-2010)

« Universitaire, Marion Brown appartient à cette nouvelle génération de musiciens qui se considèrent comme des intellectuels noirs dont la musique est la forme d'expression. » (Jean Wagner). Le nom du saxophoniste alto et ethnomusicologue américain Marion Brown est attaché à la révolution du free jazz et à quelques-uns des plus importants albums des années 1960 et 1970.

Marion Brown, Jr., naît à Atlanta, en Georgie, le 8 septembre 1935 (l'année 1931 est parfois avancée). Il apprend très jeune le saxophone, la clarinette et le hautbois. Après son service militaire, il étudie à partir de 1956 la musique au Clark College de sa ville natale, puis le droit et les sciences politiques à la Howard University de Washington (D.C.). Il s'établit en 1962 à New York, s'affilie à la Jazz Composers Guild, fait la connaissance de LeRoi Jones (Amiri Baraka) et des tenants du free jazz : Ornette Coleman, Archie Shepp, Sun Ra, Pharoah Sanders, Paul Bley, Rashied Ali... Il enregistre aux côtés d'Archie Shepp (*Fire Music*, 1965 ; *The New Wave In Jazz*, 1965 ; *Three For Shepp*, 1966 ; *Attica Blues*, 1972), John Coltrane (*Ascension*, 1965), à la tête de son quartette (*Why Not*, 1966) ou de son septette (*Juba Lee*, 1966)... Il part pour le Canada puis pour l'Europe, où il joue et enregistre avec le multi-instrumentiste Gunter Hampel, les batteurs Han Bennink et Steve McCall... À Paris, il approfondit sa connaissance de l'impressionnisme, des arts africains, se familiarise avec la musique de Satie. Il regagne les États-Unis, où il devient membre de la faculté d'études afro-américaines de la Brown University de Providence (Rhode Island), en tant que spécialiste de la musique

Copyrighted material

noire contemporaine. Il enregistre une série de trois albums dédiés à sa Georgie natale et inspirés par le roman *Cane* de Jean Toomer : *Afternoon of a Georgia Faun* (1970), *Geechee Recollections* (1973), *Sweet Earth Flying* (1974). Marion Brown enseigne notamment à la Brandeis University (1971-1974), au Amherst College (1974-1975), et à la Wesleyan University de Middletown (Connecticut), où il effectue des travaux d'ethnomusicologie, étudiant la lutherie africaine, le *shakuhachi* (flûte verticale en bambou japonaise) et d'autres flûtes en bambou, les traditions instrumentales afro-américaines ; il y obtient en 1976 un *master* en ethnomusicologie en présentant une thèse autobiographique intitulée *Faces and Places : The Music and Travels of a Contemporary Jazz Musician*. Il continue de se produire, en solo, en duo, en trio, il joue de la clarinette, des percussions, du piano, de la guitare, mais se consacre de plus en plus au dessin et à la peinture. Dans la seconde moitié des années 1980, il forme The Group avec Ahmed Abdullah, Billy Bang, Sirone et Andrew Cyrille. Il enregistre en duo avec Mal Waldron (*Songs Of Love And Regret*, 1985 ; *Much More !*, 1988), avec le quintette allemand Jazz Cussion. Marion Brown meurt le 18 octobre 2010, à Hollywood, près de Fort Lauderdale, en Floride.

E.U.

Copyrighted material

BROWN RAY (1926-2002)

Disciple de Jimmy Blanton, qui avait transformé la contrebasse, jusqu'alors cantonnée dans un rôle de simple soutien rythmique, en un instrument soliste capable d'improvisation mélodique, l'Américain Ray Brown s'est affirmé comme un des contrebassistes les plus accomplis de l'histoire du jazz. On peut certes trouver virtuoses plus agiles ou improvisateurs plus inventifs. Mais ce maître rythmicien à l'enthousiasme communicatif a su développer un jeu précis – caractérisé par une parfaite synchronisation des deux mains et par une main gauche exceptionnelle – avec une sonorité puissante sur toute l'étendue du registre de son instrument. Champion de la *walking bass* (basse « ambulante », réalisée en pizzicato avec une maestria produisant une impression de marche), il savait tenir le tempo avec un swing aussi solide qu'efficace.

Raymond Matthews Brown naît le 13 octobre 1926 à Pittsburgh (Pennsylvanie). Sa famille n'ayant pas les moyens de lui offrir le trombone dont il rêve de jouer, il se tourne vers la contrebasse, empruntée à l'orchestre de son école. En 1943, il est déjà capable de se produire sur cet instrument dans des clubs. En 1945, il s'établit à New York, où il fréquente les établissements de la 52^{e} Rue et de Time Square. Il y côtoie les pianistes Erroll Garner, Art Tatum et Hank Jones, la chanteuse Billie Holiday, le saxophoniste Coleman Hawkins... Il rejoint les petites formations qu'anime Dizzy Gillespie puis intègre le grand orchestre de ce dernier (1946-1947). C'est pour Ray Brown l'occasion de donner la réplique à Bud Powell, Max Roach et Charlie Parker. En 1947, à l'invite de Norman Granz, il remplace au pied levé le bassiste défaillant pour un concert du

Copyrighted material

J.A.T.P. (Jazz At The Philharmonic) : l'expérience est tellement concluante qu'il y sera réengagé dix-huit ans de suite.

En 1948, Ray Brown épouse la chanteuse Ella Fitzgerald, dont il demeurera le fidèle accompagnateur malgré leur divorce en 1952. En 1951 et 1952, Ray Brown joue au sein du Milt Jackson Quartet – ébauche du Modern Jazz Quartet –, aux côtés du vibraphoniste Milt Jackson, du pianiste John Lewis et du batteur Kenny Clarke. Percy Heath remplacera Brown en 1952, lorsque celui-ci devient membre permanent du célèbre trio dirigé par le pianiste Oscar Peterson, qui va asseoir sa renommée ; il sera remplacé par Sam Jones en janvier 1966. Il enregistre avec le guitariste Barney Kessel et le batteur Shelly Manne au sein d'un trio dénommé The Poll Winners (1957-1960). À l'instar d'Oscar Pettiford, Ray Brown joue occasionnellement du violoncelle ; il conçoit d'ailleurs en 1960, en collaboration avec la firme Kay de Chicago, un instrument hybride qui allie les qualités du violoncelle et de la contrebasse, et qui est le précurseur de la contrebasse piccolo.

En 1966, Ray Brown s'installe à Los Angeles. Il travaille pour la télévision et le cinéma et publie une méthode de contrebasse. Il enregistre beaucoup en free lance avec la fine fleur des instrumentistes de l'époque : Stan Getz, Gerry Mulligan, Lionel Hampton, Lester Young, Benny Carter, Jimmy Smith, Cannonball Adderley... En 1972, il enregistre en studio avec Duke Ellington au piano l'album *This One's for Blanton*, en hommage aux sessions du Duke avec Jimmy Blanton de 1939 et 1940. Au début de 1974, il crée à Los Angeles – avec le saxophoniste alto et flûtiste Bud Shank, le guitariste Laurindo Almeida et le batteur Chuck Flores (qui sera rapidement remplacé par Shelly Manne puis, en 1978, par Jeff Hamilton) – le quartet L. A. Four, qui sera dissous en 1982. Parmi les enregistrements de ce quartet, on mentionnera *The L.*

Copyrighted material

A. Four Scores ! (1974), *Concierto de Aranjuez* (1975), *Watch What Happens* (1978), *Live at Montreux* (1979), *Montage* (1981) et *Executive Suite* (1982).

Ray Brown produit des concerts pour le Hollywood Bowl et est directeur musical du festival de Monterey en 1976 et 1977. Il enregistre en 1977 et 1979 deux superbes albums en duo avec le pianiste Jimmie Rowles : *As Good as it Gets* et *Tasty !* De nouveau partenaires – les pianiste Gene Harris et Monty Alexander, le tromboniste Al Grey, le guitariste Ron Eschete, le batteur et chanteur Grady Tate... – se produisent avec lui. Ray Brown meurt en pleine activité, à Indianapolis, le 2 juillet 2002.

De la discographie pléthorique de ce musicien exceptionnel, on retiendra encore, comme *sideman*, *Bebop's Heartbeat* (1945 et 1947, avec Charlie Parker et Dizzy Gillespie), *One Bass Hit* (1946, avec Dizzy Gillespie), *Diz and Getz* (1953, avec Stan Getz, Oscar Peterson et Max Roach), *Lester Young with the Oscar Peterson Trio* (1954), *The Oscar Peterson Trio at the Stratford Shakespearean Festival* (8 août 1956), *For Musicians Only* (1956, avec Dizzy Gillespie, Stan Getz, Sonny Stitt, John Lewis). Le leader s'exprime pleinement dans *Jazz Cello* (1960) et *Brown's Bag* (1975).

Pierre BRETON

Copyrighted material

BRUBECK DAVE (1920-2012)

Le pianiste et compositeur américain Dave Brubeck fut à l'origine d'un des plus fameux quartet de jazz, le Dave Brubeck Quartet, avec lequel il enregistra de nombreux standards dont le célèbre *Take Five*.

Dave Warren Brubeck est né le 6 décembre 1920 à Concord (Californie). Sa mère lui enseigne le piano dès l'âge de quatre ans. Adolescent, il tient déjà le clavier dans des ensembles de jazz locaux, puis, de 1938 à 1942, il suit une formation musicale classique au College of the Pacific à Stockton (Californie), où il monte et dirige un orchestre de douze musiciens. Pendant la Seconde Guerre mondiale, il se retrouve à la tête d'un orchestre militaire dans l'armée du général Patton. Après la guerre, Brubeck étudie la composition musicale au Mills College d'Oakland (Californie) auprès de Darius Milhaud, et côtoie brièvement Arnold Schönberg. En 1946, il fonde un groupe avec d'autres étudiants et enregistre plusieurs morceaux (sortis en 1951) sous le nom de Dave Brubeck Octet. Les compositions jouées par l'orchestre reflètent les études de Brubeck sur la polyrythmie et la polytonalité. Ces enregistrements sont considérés comme trop avant-gardistes, ne trouvent pas leur public, et les membres de la formation se séparent. Brubeck dirige ensuite un trio qui obtient un certain succès dans la région de San Francisco, mais doit le dissoudre en 1951 à cause d'une blessure au dos qui l'immobilise pendant plusieurs mois.

Il reforme son trio dès la fin de cette même année ; le saxophone alto Paul Desmond ne tarde pas à le rejoindre. En quelques mois à

Copyrighted material

peine, le nouveau quartette connaît la notoriété aux États-Unis, les critiques portant au pinacle leurs innovations musicales. À la même époque, Brubeck est l'un des premiers musiciens de jazz à animer des ateliers sur les campus américains. Il enregistre plusieurs albums à l'occasion de ces tournées, parmi lesquels *Jazz at Oberlin* (1953), *Jazz at the College of the Pacific* (1953), *Jazz Goes to College* (1954), *Jazz Goes to Junior College* (1957), qui comptent parmi ses œuvres les mieux considérées par la critique. Dave Brubeck et Paul Desmond constituent les deux piliers d'une formation par ailleurs mouvante pendant la plus grande partie des années 1950 ; ils sont rejoints par Joe Morello à la batterie en 1956 et Eugene Wright à la contrebasse en 1958, qui viennent assurer la rythmique définitive du quartette.

La popularité de Brubeck atteint de tels sommets qu'il fait la une de *Time Magazine* le 8 novembre 1954, même si ce moment coïncide avec un retournement de la critique à son égard. Brubeck est une figure majeure du mouvement West Coast qui commence à prendre inéluctablement ses distances avec le courant new-yorkais fondé sur le be-bop. Les critiques finissent par afficher leur préférence pour le style de la côte est, plus proche d'un jazz traditionnel offrant du swing et de l'émotion, au détriment de l'approche froide et intellectuelle des musiciens de la côte ouest, auxquels on reproche souvent un académisme trop formel. Personne ne remet pourtant en question les qualités techniques des formations de Brubeck. Quelques critiques lui font grief de solos de piano maladroits reposant sur des accords banals plaqués trop lourdement, mais beaucoup d'autres portent aux nues le timbre « cool » et frais de Paul Desmond ainsi que la créativité et la virtuosité de Joe Morello. Brubeck lui-même reçoit des éloges pour ses compositions : *The Duke*, *In Your Own Sweet Way* ou *Blue Rondo a la Turk*...

Copyrighted material

Le quartette flirte avec une métrique trop absconse pour le jazz de l'époque (thèmes en 5/4 ou en 9/8, par exemple) et la formation classique de Brubeck transparaît dans ses créations à travers l'emploi qu'il fait de l'atonalité, de la fugue ou du contrepoint. Le quartette atteint son apogée en 1960 avec une composition de Paul Desmond intitulée *Take Five*, qui va devenir un standard et, surtout, le plus grand succès commercial de tous les temps pour un *single* de jazz. Ce grand classique populaire devient la « signature » du quartette, qui l'interprète lors de tous ses concerts, chaque musicien quittant la scène après son solo pour ne laisser que le batteur Joe Morello.

Le célèbre quartette est dissous en 1967, mais ses protagonistes se retrouveront à plusieurs occasions avant la mort de Paul Desmond en 1977. Brubeck dirige ensuite plusieurs petits ensembles, comme le quartette qu'il formera avec ses trois fils, Darius (clavier), Chris (contrebasse et trombone) et Danny (batterie), et dont l'album *Two Generations of Brubeck* (1973) est la meilleure illustration. Dans les années 1980, Brubeck est devenu une icône respectée du jazz. Bien que n'étant plus depuis longtemps au faîte de sa popularité commerciale, les albums qu'il produit dans les années 1980 et 1990 lui valent les critiques les plus élogieuses : *Paper Moon* (1981), *Blue Rondo* (1986), *Moscow Night* (1987), *Nightshift* (1993), *In Their Own Sweet Way* (1996) et *To Hope ! A Celebration* (1996). Brubeck enregistre également quelques albums solos au piano, révélant toute la profondeur de sa vision harmonique dans des enregistrements tel *One Alone* (2000), qui rassemble une série de standards démontrant sa capacité à passer du *stride* des années 1920 à des styles contemporains.

Dave Brubeck est mort le 5 décembre 2012 à Norwalk (Connecticut).

Copyrighted material

E.U.

Copyrighted material

BUCKNER MILTON (1915-1977)

Sa verve s'exprimait en musique comme dans tout le reste de sa vie. Pianiste et organiste, Milton « Milt » Buckner voulait être à la fois un homme de spectacle et un musicien ; il souhaitait que sa musique plaise, par sa force rythmique, qu'elle détende et amuse ; mais il ne fit jamais de concessions qui l'auraient entraîné dans le domaine de la médiocrité. En fait, sous cette façade joviale, derrière cette musique apparemment simple, se cachait un homme qui, pour n'avoir pas été vraiment un défricheur, joua malgré tout un rôle insigne dans l'histoire du jazz. En trois occasions au moins.

Il fut longtemps associé à Lionel Hampton à l'époque où celui-ci s'entourait d'un grand orchestre et faisait couler le swing à flots. Milt Buckner y déploya ses talents d'arrangeur, s'efforçant de toujours trouver le tissu orchestral le plus propre à mettre Hampton en valeur. Pour l'orchestre, pour son chef, il composa l'un des airs les plus célèbres du répertoire : *Hamp's Boogie Woogie*.

Dans la formation de Lionel Hampton, il commença par jouer du piano, se fondant dans les ensembles, s'intégrant à la section rythmique et contribuant à lui donner ce punch tant apprécié. Vers 1950, alors que Milt Buckner était absent, Hampton avait engagé un organiste, et le son de cet instrument, peu demandé alors, lui avait plu. Lorsque l'organiste le quitta, Hampton demanda à Buckner de continuer à servir l'instrument Hammond. Et c'est ainsi que celui-ci devint l'un des premiers (après Fats Waller et Count Basie, avec Wild Bill Davis et Bill Doggett, mais avant Jimmy Smith) musiciens de jazz à populariser l'orgue électronique.

Copyrighted material

Disciple de Fats Waller à l'orgue, Milt Buckner fut, au piano, le créateur d'un style vraiment original, procédant par succession d'accords plaqués parallèlement des deux mains sur le clavier. La légende veut que cette manière ait été due à la petite taille de ses mains ; il n'y a là rien d'improbable. Mais ce langage permettait à Milt Buckner d'utiliser le piano comme un orchestre, « arrangeant » ses phrases comme des sections de saxophones ou de trompettes et les soulignant de l'effet de percussion créé par les accords martelés. Ce que l'on a appelé les *block chords* (paquets d'accords) ou le jeu en *locked hands* (mains attachées) fut ensuite repris par d'autres musiciens (George Shearing, Dave Brubeck) et marqua bien des pianistes de l'école *funky*.

Milton Buckner naît à Saint Louis, dans le Missouri, le 10 juillet 1915 ; il étudie la musique avec l'un de ses oncles avant de passer deux ans à l'Institute of Arts de Detroit. Sa véritable carrière commence avec un orchestre fameux dans les années 1930, les McKinney's Cotton Pickers, où il fait des arrangements et joue à l'occasion du piano. Il travaille ensuite quelque temps chez le chanteur Cab Calloway puis entre dans la formation de Lionel Hampton en 1941 ; il la quitte en 1948 pour fonder son propre groupe mais la rejoint en 1950 et cette fois y joue de l'orgue. À partir de 1952, il dirigera des petits ensembles, retrouvant de temps à autres Lionel Hampton et se produisant souvent, dans ses dernières années, avec le batteur Jo Jones.

Musicien swing au plein sens du terme, arrangeur talentueux, pianiste original tout en restant capable de restituer le blues traditionnel ou de parodier Fats Waller, organiste pionnier déployant sur cet instrument une extrême sensibilité qui en faisait un remarquable interprète de ballades, Milt Buckner a traversé le jazz d'un grand éclat de rire.

Copyrighted material

Denis Constant MARTIN

Copyrighted material

BURKE SOLOMON (1936 ?-2010)

En mêlant, au début des années 1960, le gospel des églises afro-américaines avec le rhythm and blues, le chanteur américain Solomon Burke s'est affirmé comme l'un des pionniers de la musique soul. Il est l'auteur des mythiques *Everybody Needs Somebody to Love* (1964), immédiatement repris par les Rolling Stones, et *Got to Get You Off My Mind* (1965) – écrit après la mort de son ami Sam Cooke, en 1964.

Né probablement en 1936 (mais, selon ses dires, en 1940, le 21 mars) à Philadelphie (Pennsylvanie), dans une famille qui avait fondé sa propre église, Solomon Burke est, dès l'âge de douze ans, à la fois prédicateur et animateur d'un programme radiophonique consacré au gospel. Il commence à enregistrer en 1955, mais il ne connaîtra son premier grand succès qu'en 1961, avec *Just Out Of Reach*, une version rhythm and blues d'une ballade country. Ses disques, pour la plupart produits à New York, manifestent des techniques vocales dérivées du gospel : interjections hurlées, déclamation proche de l'exhortation, mélismes et timbre rauque. Grâce à Bert Berns et Jerry Wexler, producteurs chez Atlantic Records, Solomon Burke devient l'un des premiers interprètes de rhythm and blues à être reconnu comme artiste soul, grâce au succès que rencontrent *Cry to Me* (1962), *If You Need Me* (1963), *Goodbye Baby (Baby Goodbye)* (1964), *Got to Get You Off My Mind* (1965), *Tonight's the Night* (1965). Le milieu des années 1960 voit une baisse d'inspiration ; Solomon Burke continue à enregistrer, avec toutefois moins de bonheur, et quitte Atlantic en 1968. Il enregistre pour le label Bell un album superbe, *Proud Mary* (1969), publie en

Copyrighted material

1974 un album en hommage à Martin Luther King, *I Have A Dream* (ABC-Dunhill).

Personnalité hors norme, à la corpulence impressionnante – il se déplaçait sur scène dans un fauteuil roulant afin de gagner, revêtu d'une cape d'hermine, un trône cramoisi –, père de vingt et un enfants, Solomon Burke se consacre à son église, The House of God for All People, dont il est l'archevêque. En 2002, le label Fat Possum Records lui fait enregistrer l'album *Don't Give Up on Me*, dont les titres ont été écrits par d'illustres admirateurs : Bob Dylan, Elvis Costello, Van Morrison, Tom Waits, Brian Wilson... Solomon Burke continue de se produire en concerts, effectue de nombreuses tournées ; c'est lors de l'une d'elles qu'il meurt à l'aéroport de Schiphol, près d'Amsterdam, le 10 octobre 2010.

Robert D. PRUTER

E.U.

Copyrighted material

BYARD JAKI (1922-1999)

Aussi insaisissable dans la mort qu'il l'a été dans l'existence, Jaki Byard meurt le 11 février 1999 à son domicile de Queens, à New York, d'une balle en pleine tête. Assassinat sans trace d'effraction ou suicide de l'incarnation même de la joie de vivre, sa disparition reste entourée de mystère.

Jaki Byard aura tout fait pour brouiller les pistes. Compositeur, professeur, arrangeur, il peut s'exprimer sur tous les instruments qu'utilise le jazz : la contrebasse, la trompette, la batterie, la famille entière des saxophones, la guitare, le trombone et même le violon. Sans oublier, évidemment, le piano, qui lui vaut une très grande popularité et lui permet d'adopter à volonté le style d'Art Tatum, de Fats Waller, d'Erroll Garner, de Bud Powell ou de Cecil Taylor. Celui qui fut aussi technicien en stores vénitiens et garçon coiffeur échappe à toute les tentatives de classification avec une carrière qui ne trouve de cohérence que dans un regard rétrospectif.

John A. Byard Jr. naît le 15 juin 1922 à Worcester (Massachusetts), dans une famille qui pratique la musique. Enfant, il étudie le piano classique et suit les traces de son père, qui joue dans des fanfares, en s'initiant à la trompette. C'est d'ailleurs grâce à cet instrument qu'il est engagé, de 1938 à 1941, par un orchestre local, Freddie Bates and his Nighthawks. Il en sort pianiste de jazz confirmé et commence à se produire à Boston. Suit l'inévitable mobilisation aux armées (1941-1946), qui lui offre l'occasion de jouer avec le pianiste Ernie Washington et le batteur Kenny Clarke. Ses premiers arrangements datent de cette époque. De retour à

Copyrighted material

Boston en 1947, il se produit avec divers ensembles instrumentaux et fréquente les studios d'enregistrement. Pour un temps, il se fixe au Québec, où il travaille dans l'orchestre du tromboniste canadien Joe Gordon et rencontre le saxophone ténor Sam Rivers. Boston l'accueille à nouveau, comme pianiste surtout, mais aussi comme saxophoniste, dans les formations d'Earl Bostic (1949-1950) et de Jimmy Tyler (1950-1952). En 1958, il publie son premier disque sous son nom, *Blues for Smoke*. Il fréquente Serge Chaloff et entre dans la formation de Maynard Ferguson (1959-1962). Jaki Byard s'établit ensuite à New York, où on peut l'entendre en solo et en trio (avec Ron Carter à la contrebasse et Pete La Roca à la batterie, notamment). Une brève collaboration avec les Jazz Messengers (1965) et une intégration durable aux divers sextettes de Charlie Mingus, avec qui il effectue des tournées en Europe (1964, 1968, 1970), ne l'empêchent pas de se produire avec Eric Dolphy, Booker Ervin, Rahsaan Roland Kirk, Charlie Mariano, Don Ellis, Sam Rivers...

Converti à l'islam à la fin des années 1960 (mais sans changer de nom), il se consacre de plus en plus à l'enseignement, au New England Conservatory of Music de Boston et à l'université du Massachusetts, en particulier. Il n'abandonne pas pour autant les tournées ; il va en Australie (1971), au Japon (1971 et 1972), en Chine (1972)... À la fin des années 1980, on le voit encore diriger deux big bands qui portent le même nom, The Apollo Stompers, l'un à Boston, l'autre à New York.

Des diverses incarnations de ce musicien caméléon, c'est le pianiste qui demeure le plus attachant. Doté d'une très remarquable technique, il développe un jeu très puissant avec une main gauche affirmative, une grande habileté dans le *stride* et un toucher à la fois énergique et coloré. Héritier d'Earl Hines – avec qui il a enregistré

Copyrighted material

plusieurs duos en 1972 – et de Thelonious Monk, il fréquente sans peur l'avant-garde, avec l'assurance que lui donne le classicisme de son univers musical. Dans les plus folles envolées de Charlie Mingus, Jaki Byard sera tout autant la sagesse que la sérénité.

Pierre BRETON

Copyrighted material

BYAS DON (1912-1972)

Le saxophoniste ténor américain Don Byas a marqué, par ses improvisations, une étape importante entre l'ère du swing et celle du bop.

Carlos Wesley Byas naît le 21 octobre 1912 à Muskogee (Oklahoma). À la fin des années 1930, il joue dans des ensembles de swing, parmi lesquels ceux de Don Redman et d'Andy Kirk. En 1941, il devient saxophone ténor soliste (interprétant notamment *Harvard Blues*) dans l'orchestre de Count Basie, où il remplace Lester Young. Il s'associe également aux pères du be-bop, au premier rang desquels Charlie Parker et Dizzy Gillespie. Dans les petites formations qu'il dirige seul ou avec d'autres de 1943 à 1946, Byas expérimente les nouveaux concepts harmoniques et rythmiques du bop. Les duos qu'il interprète en 1945 avec le bassiste Slam Stewart, *Indiana* et *I Got Rhythm*, témoignent de la fluidité de son style. Celui-ci, marqué par de longues lignes et inspiré de la richesse des tonalités et des phrases musicales de Coleman Hawkins, intègre néanmoins les harmonies modernes du bop.

En 1946, Don Byas se rend en Europe avec un des orchestres de Don Redman et décide de s'y installer ; il passera le reste de ses jours entre la France, les Pays-Bas et le Danemark. Il poursuit sa carrière indépendante et réalise de multiples enregistrements et de nombreuses tournées. Il ne reviendra aux États-Unis qu'à une seule reprise, en 1970, au festival de jazz de Newport. Comme en témoigne l'album *A Tribute to Cannonball*, avec Bud Powell

Copyrighted material

(1961), Don Byas conservera son énergie créatrice et son goût pour le swing jusqu'à la fin de sa carrière. Don Byas meurt le 24 août 1972 à Amsterdam, aux Pays-Bas.

E.U.

Copyrighted material

BYRD CHARLIE (1925-1999)

Le guitariste et compositeur américain Charles L. Byrd naît le 16 septembre 1925 à Chuckatuck, près de Suffolk (Virginie), dans une famille très musicienne. Dès l'âge de dix ans, il aborde l'étude de la guitare avec son père. C'est paradoxalement en Europe, où il sert à la fin de la Seconde Guerre mondiale, qu'il découvre le jazz ; sa rencontre à Paris avec Django Reinhardt, avec qui il joue, va être déterminante. Après sa démobilisation, il se fixe à New York et se produit avec des musiciens de jazz : avec les clarinettistes Joe Marsala et Sol Yaged (1947), puis avec les pianistes Barbara Carrol (1948) et Freddie Slack (1949).

Mais l'attraction de la musique classique est la plus forte. Byrd abandonne tout pour étudier l'harmonie avec le musicologue Thomas Simmons et la technique de la guitare classique avec Sophocles Papas (1950). Il se rendra même à Sienne, en Italie, afin de prendre en 1954 des leçons auprès d'Andrés Segovia. Il fonde à Washington, avec Keter Betts à la contrebasse et Berstell Knox à la batterie, un trio (1957-1959) dont le répertoire, assez composite, s'étend de la musique du XVI^{e} siècle au jazz. En 1959, il rejoint le sextette de Woody Herman, avec lequel il se produit en Grande-Bretagne et en Arabie Saoudite. Avec son propre trio, il participe en 1961 à une tournée en Amérique latine organisée par le département d'État. Il y rencontre une musique populaire dont les couleurs et la vitalité l'enchantent. Charlie Byrd est l'un des principaux artisans de l'irrésistible vague de bossa-nova qui va submerger les États-Unis. En 1962, il enregistre chez Verve, avec Stan Getz et Antonio Carlos Jobim, un album, *Jazz Samba*, dont le succès sera planétaire

Copyrighted material

(il contient les standards *Desafinado* et *Samba De Uma Nota So*, composés par Jobim). Suit, la même année, *Bossa Nova Pelos Passaros*. Malgré l'existence de plusieurs précurseurs – Laurindo Almeida et Bud Shank, notamment –, Byrd et Getz se disputeront la paternité de ce nouveau style – et les opulents droits d'auteur qui s'y rattachent... – jusque devant les tribunaux.

Aux frontières du jazz et de la musique de variétés, l'œuvre de Charlie Byrd semble, pour un temps, promise à une popularité universelle. Il effectue plusieurs tournées européennes avec Les McCann et Zoot Sims. Il est même invité en 1965 pour un concert à la Maison-Blanche. Avec Barney Kessel et Herb Ellis, il forme, en 1973, le groupe Great Guitars. Comme leader ou soliste invité, il a enregistré – pour Riverside, Verve, Columbia, Fantasy ou Concord – une centaine d'albums, dont un disque de tangos avec Laurindo Almeida (*Tango*, 1985). Absent depuis de longues années de la scène, il est néanmoins resté constamment présent grâce à une discographie sans cesse rééditée. Il meurt à Annapolis (Maryland) le 2 décembre 1999.

N'en déplaise aux tenants de la « world music », le mélange des genres a rarement réussi au jazz. Charlie Byrd est à cet égard un parfait exemple des dangers que fait courir l'éclectisme. Il fréquente en effet de nombreux univers – jazz, bossa-nova, classique – sans vraiment exceller dans aucun, ni imposer une signature caractéristique. Honnête technicien, il propose un intéressant jeu en accords, un toucher délicat et un très agréable sens des couleurs. En revanche, une virtuosité bien limitée, une invention très courte et un net penchant pour le maniérisme définissent une personnalité assez pâle et une esthétique plus proche de la musique d'ambiance que de l'esprit véritable du jazz. Ce qui, à l'évidence, n'empêche pas de conquérir le monde...

Copyrighted material

Pierre BRETON

Copyrighted material

CAKE-WALK

À l'origine, le cake-walk est une danse exécutée par les esclaves du sud des États-Unis. Progressivement, le banjo puis le piano vont accompagner les chants. Le cake-walk se transformera en ragtime.

Dans les plantations du sud des États-Unis, les esclaves disposaient de rares moments de détente. Le dimanche, ils profitaient parfois de l'absence des maîtres pour faire vivre ce qui leur restait de tradition africaine. À l'occasion de ces instants festifs consacrés à la musique, aux chants et à la danse, ils caricaturaient volontiers la gestuelle des Blancs et leurs manières bien européennes de danser. Parfois, les colons conciliants assistaient à ces rendez-vous et récompensaient les meilleurs danseurs par un gâteau, d'où le nom de cake-walk (« marche du gâteau ») donné à ce type de danse syncopée, en forme de marche, de rythme binaire, en 2/4, où la syncope est à l'intérieur du temps.

Il faut noter que, dès la fin du XVIII^e^ siècle, certains observateurs appellent « gigue des Nègres » des danses pratiquées par les Blancs, ce qui indique que, malgré l'oppression subie par les esclaves, certains éléments de leur culture commencent alors à pénétrer le monde des colons.

Au début du XIX^e^ siècle, les *minstrels** blancs vont prolonger à leur façon l'échange intercommunautaire en intégrant à leur tour cette danse dans leurs spectacles humoristiques, les *minstrel** *shows*, où l'esclave n'est pas montré sous son meilleur jour. Ces spectacles contribuent néanmoins à diffuser le genre – on danse le

Copyrighted material

cake-walk dans les comédies musicales américaines de la fin du XIXe siècle –, tout comme les concours de danse où des couples noirs rivalisent de souplesse et mettent en valeur leur « sens du rythme ». À partir des années 1890 et jusqu'aux années 1910, le danseur noir Charles L. Johnson (1876-1950) fait connaître un cake-walk plus codifié au sein d'une troupe de vaudeville. Une musique que l'on peut déjà apparenter au ragtime se diffuse alors largement : certaines partitions indiquent en effet ragtime-cake-walk.

Le cake-walk est introduit en Europe à la fin du XIXe siècle et connaît un grand succès vers 1900 ; il devient alors une danse de salon. « Le corps est exagérément cambré en arrière, les bras sont tendus en avant avec souplesse ; au cours de la marche, les genoux sont levés aussi haut que possible » (J. Baril). Claude Debussy fait figurer une pièce intitulée *Golliwog's Cake-Walk* dans sa suite pour piano *Children's Corner* (1908).

Eugène LLEDO

Copyrighted material

CALLOWAY CAB (1907-1994)

"*Hi-de-hi-de-ho*", et la foule reprend en écho cet éclat de rire contagieux. Sur scène, devant une formation électrisée, virevolte, toutes dents dehors, un être insolite, à la fois danseur, comédien, chanteur et chef d'orchestre. Une grande vedette populaire, certes. Mais derrière le burlesque et les extravagances, Cab Calloway se révèle un parfait musicien, indispensable chaînon reliant le triomphe du swing à l'affirmation du bop.

Cabell Calloway III naît le 25 décembre 1907 à Rochester (État de New York). Dès son enfance à Baltimore puis à Chicago, il montre des dons multiples et éclatants. L'instrumentiste (batterie et saxophone) reste modeste, mais l'animateur — parfois en compagnie de sa sœur Blanche — est exceptionnel. En 1923, il participe à la revue *Hot Chocolates* d'Irving Mills. Il appartient aux Marion Hardy's Abamians de New York (1928), se produit au Savoy de Harlem (1929) et prend la direction des Missourians à Chicago, en 1930. C'est cette année que Cab Calloway est engagé avec la même formation au Cotton Club, à New York, pour prendre la suite de... Duke Ellington. Il s'impose alors comme une vedette internationale avec des succès comme *Smoky Joe* et *Minnie the Moocher*. Ses premières tournées en Europe datent de 1934. Son influence sera considérable sur la France de l'avant-guerre. Une grande partie de la jeunesse lui empruntera ses longues vestes et fera de l'une de ses fantasques onomatopées (*zah-zuh-zah*) le surnom d'une génération qui découvre le swing : les zazous.

Copyrighted material

Ce grand orchestre, qu'il conservera jusqu'en 1948, rassemble d'excellents musiciens où ne rougiront pas de se mêler Dizzy Gillespie, Doc Cheatham (trompette), Ben Webster, Chu Berry (saxophone), Benny Payne (piano), Danny Barker (guitare) et Cozy Cole (batterie). Les chanteuses Pearl Bailey et Lena Horne lui doivent le lancement de leur carrière. Au début des années 1950, il se produit en sextette avec The Cabaliers, joue le rôle de Sportin' Life dans *Porgy and Bess* (1952-1954), tient la vedette dans la comédie musicale *Hello Dolly* et anime le show des Harlem Globe Trotters. Mais la passion du grand orchestre le reprend en 1966. Clubs et festivals — notamment en France en 1977, 1987 et 1988 — retrouvent l'irrésistible allant de celui qui est bien mieux qu'un amuseur. Il écrit ses Mémoires, *Of Minnie the Moocher and Me*, en collaboration avec Bryant Rollins (Crowell, New York, 1976). Après de nombreux autres — *The Big Broadcast* (1932, Frank Tuttle), *International House* (1933, Edward Sutherland), *The Singing Kid* (1936, William Keghley), *Stormy Weather* (1943, Andrew Stone), *Sensations of 1945* (1944, Andrew Stone) —, il apparaît dans un dernier film : *Blues Brothers* (1980, John Landis). Bill Clinton lui remet, en même temps qu'à Ray Charles, la médaille des Arts de la Maison-Blanche (1993). Une congestion cérébrale met fin — le 18 novembre 1994 à Hosckessin (Delaware) — aux *hi-de-ho* et autres réjouissants *zah-zuh-zah*, ainsi qu'à une insolente jeunesse que l'âge ne parvenait pas à assombrir.

L'art de Cab Calloway puise sa force au cœur même de l'esthétique swing. Soutien rythmique inébranlable, riffs fulgurants, explosions cuivrées construisent une musique exubérante et tonique et placent son orchestre au tout premier rang des formations de qualité de cette époque. Les audaces du vocaliste et la folie de son scat annoncent en revanche les orages à venir. Cab Calloway y pulvérise la mélodie et, derrière la jovialité du délire, fait exploser

Copyrighted material

les limites du middle jazz. Charlie Parker et Dizzy Gillespie sauront se souvenir de ses échappées vers leur nouveau monde.

Pierre BRETON

Copyrighted material

CARNEY HARRY (1910-1974)

Né à Boston le 1er avril 1910, Harry Howell Carney, saxophoniste et clarinettiste américain de jazz, meurt à New York le 8 octobre 1974. La critique internationale a toujours été unanime à saluer en lui le meilleur saxophoniste baryton de style classique, même s'il n'a pas toujours connu la ferveur du public.

Il se préoccupait d'ailleurs fort peu de son image de marque. Cet homme modeste, d'une très grande culture et d'une très grande urbanité, était typiquement une antivedette. À seize ans, Harry Carney est engagé par Duke Ellington, qui doit demander a ses parents la permission de l'emmener avec lui en tournée. Exemple d'une fidélité exceptionnelle dans le jazz, il ne quitte plus Ellington jusqu'à la mort de ce dernier, en mai 1974. Il est de toutes les tournées et de presque tous les enregistrements. D'autres musiciens l'invitent, épisodiquement, à se joindre à eux dans les studios : Lionel Hampton, Benny Goodman, Harry James, Teddy Wilson, Jimmy Jones, Sandy Williams, Billie Holiday et plusieurs de ses compagnons de pupitre, notamment Johnny Hodges, Rex Stewart et Cootie Williams.

Harry Carney a pratiqué avec beaucoup de bonheur la clarinette, la clarinette basse et le saxophone alto, mais c'est au baryton qu'il excelle. C'est lui qui, le premier, confère à cet instrument la mobilité qui le délivre de son rôle subalterne et en fait un outil de soliste. Dès avant 1930, il peut improviser avec grâce et même avec une certaine fluidité, qu'on aurait crue inaccessible, sur cet instrument. Par la suite, sa maîtrise ne fait qu'augmenter et, dans le

Copyrighted material

même temps, il élargit considérablement sa palette d'expressions. Il obtient, en particulier, une sonorité admirable : très riche, mais très homogène ; nette, mais feutrée ; pleine, compacte, et cependant superbement aérée. Alliées à une articulation exemplaire et à un sens inné du confort rythmique, de l'architecture mélodique, des complémentarités harmoniques, ces qualités font merveille au sein des différents orchestres que le Duke dirige successivement – au point qu'on a pu dire que le baryton de Carney en était « l'assise et les entrailles » (Jacques Réda). Indiscutablement, le fameux « son Ellington » est constitué pour une très grande part de cette voix unique dans l'histoire du jazz. Il n'existe guère de disque ellingtonien où l'on n'entende pas Harry en solo, ne serait-ce que pour quatre ou huit mesures. Pas une de ces interventions n'est seulement médiocre. Parmi les plus remarquables, il faut citer : *Doin' the Voom Voom* (1929), *Stompy Jones* (1934), *Cotton Tail* (1940), *Sophisticated Lady* (1950) et *Prima Bara Dubla* (en duo avec Gerry Mulligan, en 1958).

Alain GERBER

Copyrighted material

CARR LEROY (1905-1935)

Musicien influent, chanteur de blues, pianiste et compositeur de chansons réputées pour leurs textes personnels et originaux ; plusieurs d'entre elles sont depuis longtemps devenues des classiques.

Né le 27 mars 1905 à Nashville, dans le Tennessee, Carr grandit à Indianapolis et apprend seul à jouer du piano dans un style de blues balancé et moins complexe que le piano boogie-woogie. Il chante aussi dans un style urbain décontracté. Sa façon de chanter et de jouer possède beaucoup d'affinités avec celle dont Scrapper Blackwell (1903-1962) joue de la guitare ; leur travail se distingue particulièrement par le côté songeur récurrent de Carr et la mélancolie intime des chansons qu'il écrit, souvent avec l'aide de Blackwell. Ils enregistrent un large répertoire de 1928 à 1935, faisant de Carr l'un des artistes de blues les plus populaires.

D'autres pianistes comme Bumble Bee Slim, Peetie Wheatstraw et Walter Davis ont été, des dizaines d'années après sa disparition, influencés par Carr et Blackwell. De nombreux interprètes ont enregistré plusieurs chansons de Carr – notamment *How Long How Long Blues*, *In the Evening* (*When the Sun Goes Down*), *Blues Before Sunrise* et *Sloppy Drunk Blues*. Leroy Carr est mort le 29 avril 1935 à Indianapolis, dans l'Indiana, des effets d'un alcoolisme marqué.

E.U.

Copyrighted material

CARTER BENNY (1907-2003)

S’il s’est exprimé avec un indéniable talent à la clarinette et à la trompette, Benny Carter reste, avec Johnny Hodges, le saxophone alto le plus important qui ait précédé Charlie Parker. Exceptionnel soliste mais aussi chef d’orchestre et arrangeur tout aussi remarquable, il mérite bien plus que la discrète notoriété qu’il a connue de son vivant.

Bennett Lester Carter naît à New York le 8 août 1907. Musicalement autodidacte, il choisit le saxophone alto après avoir tâté de plusieurs instruments. Il se produit avec June Clark (1924-1925), Billy Paige (1925), Earl Hines (1925), au sein des Collegians d’Horace Henderson (1925-1926), formation qu’il dirigera en 1928 et 1929. Il passe un an dans l’orchestre de Fletcher Henderson (1930-1931), auquel il fournit des arrangements qui vont asseoir sa réputation. Il succède à Don Redman comme directeur musical des McKinney’s Cotton Pickers (1931-1932) et forme en 1932 à New York un grand orchestre swing qui verra passer des musiciens de la stature de Bill Coleman, Ben Webster, Chu Berry, Teddy Wilson, Cozy Cole ou Sid Catlett. Benny Carter dissout sa formation à la fin de 1934, tient brièvement la trompette chez Willie Bryant (1935) puis s’établit en Europe, où il se fait l’ardent propagateur du jazz en Angleterre, en France, aux Pays-Bas et en Scandinavie. À Paris, il dirige l’orchestre du cabaret Le Bœuf sur le toit et réalise des enregistrements historiques avec Django Reinhardt, Alix Combelle, Coleman Hawkins, Stéphane Grappelli, André Ekyan... (1937-1938).

Copyrighted material

Benny Carter regagne les États-Unis en mai 1938 et prend à New York la tête d'un nouveau grand orchestre. Dans les clubs – notamment au Savoy Ballroom de Harlem – et les studios, en grande ou en petite formation, sans se résoudre à choisir entre tenants du traditionalisme et jeunes loups du be-bop, il côtoie l'élite de son temps : Bill Coleman, Freddie Webster, Sidney DeParis, Dizzy Gillespie, Kenny Clarke, Ethel Waters, Charlie Christian, Jimmy Rowles, Shorty Rodgers, Dexter Gordon, Don Byas, Shelly Manne, Roy Eldridge, Milt Jackson, Tommy Flanagan, Cootie Williams, Art Tatum, Oscar Peterson... Le 15 octobre 1940, il accompagne Billie Holiday pour deux plages mémorables, *St. Louis Blues* et *Loveless Love*. Pour Lionel Hampton, il écrit le célèbre *When Lights Are Low*.

À la fin de 1942, il s'installe à Los Angeles et prend la direction d'un nouveau big band qui accueillera des novateurs comme Miles Davis, J. J. Johnson, Max Roach, Art Pepper... Il est l'un des premiers musiciens afro-américains à travailler pour Hollywood. En collaboration avec Emil Newman, il compose la musique du film *Stormy Weather* (*Symphonie magique*, 1943, Andrew L. Stone), dont tous les acteurs sont noirs et où l'on entend la chanteuse Lena Horne, les orchestres de Cab Calloway et de Fats Waller et, en soliste, lui-même. À partir de 1946, il cesse de diriger ses propres orchestres, mais continue de se produire : il participe à des tournées du Jazz At The Philharmonic, rassemble plusieurs « all stars », enseigne dans des universités, écrit pour Count Basie (*Kansas City Suite*, 1960 ; *The Legend*, 1961), fait des arrangements pour Sarah Vaughan, Ella Fitzgerald, Ray Charles, Peggy Lee et Louis Armstrong. Il meurt à Los Angeles le 12 juillet 2003.

Benny Carter est l'un des plus passionnants innovateurs du middle jazz. Il introduit en effet dans le traitement des standards

Copyrighted material

habituels un enrichissement harmonique, une liberté tonale et une souplesse rythmique toutes nouvelles. Arrangeur hors pair, il s'affirme comme un des principaux architectes du swing : *Keep a Song in Your Soul*, réalisé pour Fletcher Henderson en 1930, marque un tournant dans l'histoire de l'arrangement jazz. Sa culture et sa technique lui permettront de garder sa place dans le be-bop des années 1940 et dans le cool, dix ans plus tard. Sa sonorité, chaleureuse, veloutée, langoureuse sait pourtant éviter toute mièvrerie sur les tempos lents. Son phrasé gracieux et élégant développe, sur de longues phrases sinueuses, un legato d'une rare pureté. L'improvisateur éblouit par la finesse de son intelligence et la vivacité de son imagination. À la tête de formations de grande qualité mais hélas ! par trop éphémères, il montre les mêmes qualités de rigueur et d'invention. Mise en place précise, swing puissant et contrôlé, sereine alternance des sections de cuivres et de saxophones définissent une manière éclectique et savante dont beaucoup se sont largement inspirés. Et c'est à son instrument qu'il réserve le meilleur de son génie. Personne n'a jamais écrit pour quatuor de saxophones avec autant d'habileté musicale et de lyrisme.

Pierre BRETON

Bibliographie

M. BERGER, E. BERGER & J. PATRICK, *Benny Carter. A Life in American Music*, Scarecrow Press, Lanham (Maryland), 2002.

Copyrighted material

CARTER BETTY (1930-1998)

La chanteuse de jazz américaine Betty Carter – Lillie Mae Jones, pour l'état civil – naît à Flint, dans le Michigan, le 16 mai 1930. Elle étudie le piano au conservatoire de Detroit à partir de 1946, mais chante aussi très tôt dans les écoles et dans les églises. La jeune vocaliste ne tarde guère à être remarquée.

Pendant deux ans et demi (1948-1951), elle partage la vie de l'orchestre de Lionel Hampton sous le nom de Lorraine, puis de Lillie Carter ; Hampton la surnomme Betty Bebop ; elle fera la synthèse de ces surnoms avant de poursuivre sa carrière dans les clubs et dans les théâtres, où elle côtoie les plus grands : Charlie Parker, John Coltrane, Dizzie Gillespie, Jay Jay Johnson, Miles Davis, Muddy Waters, Benny Golson, Wynton Kelly, Ray Bryant...

En 1961, elle passe avec Ray Charles à l'Apollo de New York. L'année suivante, elle enregistre avec lui un album en duo – avec un fulgurant *Baby, It's Cold Outside* – qui lui ouvre les portes de la célébrité. Sa renommée internationale s'étend alors rapidement, avec des concerts au Japon (avec Sonny Rollins, en 1963), à Londres (1964), au festival d'Antibes - Juan-les-Pins (1968), au festival de Newport (1976). À partir du début des années 1970, elle produit elle-même ses disques sous son propre label, Bet-Car. Dans les années 1980, elle se produit en trio – avec Will Terrill (batterie), Xavier Davis (piano), Eric Revis (contrebasse) – ainsi qu'avec de nombreux pianistes (John Hicks, Mulgrew Miller, Benny Green, Stephen Scott, Cyrus Chestnut). Elle meurt à New York, le 26 septembre 1998.

Copyrighted material

Betty Carter est l'une des dernières chanteuses de style be-bop qui puisse se réclamer de la lignée de Billie Holiday et de Sarah Vaughan. Cependant, tout au long de sa carrière, assez chaotique, sa personnalité est restée très controversée. On a beaucoup critiqué son maniérisme, un expressionnisme insistant, une tendance à « surinterpréter » les textes. Mais Miles Davis – qui n'était pas un mauvais juge – aimait la pureté de son timbre, ses audaces rythmiques, l'allégresse et l'intelligence de son scat. Betty Carter ne laissait personne indifférent.

Parmi ses albums, on retiendra *Meet Betty Carter and Ray Bryant* (1955), *I Can't Help It* (1958), *The Modern Sound of Betty Carter* (1960), *At the Village Vanguard* (1970), *What a Little Moonlight Can Do* (1976) et *Feed the Fire* (1993).

Pierre BRETON

Copyrighted material

CHAMBERS PAUL (1935-1969)

Au cours d'une trop brève carrière, le contrebassiste et compositeur américain de jazz Paul Chambers a offert au hard bop un alliage idéal de force retenue, d'intelligence discrète et de musicalité débordante. Par ses dons et sa sensibilité, il se pose en héritier de Jimmy Blanton et en rival d'Oscar Pettiford. Si quelques critiques ont laissé entendre que sa justesse n'était pas irréprochable, les plus grands souffleurs de son temps, qui n'ont cessé de le réclamer, n'y ont jamais rien trouvé à redire... L'accompagnateur est sûr, efficace, attentif. Le soliste propose un phrasé à l'évidence magistrale et une rare variété de couleurs. À l'archet, ses solos dans le registre grave ont la vigueur des attaques, le swing soutenu et la richesse mélodique qu'offrent les plus grands saxophonistes, à un point tel que son style a parfois été comparé à celui de Sonny Rollins.

Paul Laurence Dunbar Chambers, Jr. – ses deux derniers prénoms constituent un hommage au grand poète afro-américain du XIX^{e} siècle – naît le 22 avril 1935 à Pittsburgh, en Pennsylvanie. Sa famille s'établit à Detroit alors qu'il a treize ans. Il aborde la musique par le saxophone baryton et le tuba avant d'adopter définitivement la contrebasse. En 1949 – la valeur n'attend pas le nombre des années –, il débute dans la petite formation du guitariste Kenny Burrell tout en se produisant avec d'autres jazzmen de Detroit. En 1954, il rejoint l'orchestre du saxophoniste Paul Quinichette, avec lequel il effectue en 1955 une tournée à New York. Immédiatement accepté par la fine fleur du bop, il joue au Embers et au Birdland avec le saxophoniste Sonny Stitt et le vibraphoniste Joe Roland, accompagne le pianiste George

Copyrighted material

Wallington ainsi que les trombonistes Jay Jay Johnson et Kai Winding, dont il intègre le Jay and Kai Quintet.

1955 est l'année de la rencontre décisive de Paul Chambers avec Miles Davis ; leur association durera jusqu'en 1963, période durant laquelle les chefs-d'œuvre succèdent aux chefs-d'œuvre. Au sein d'une des plus parfaites sections rythmiques que l'on ait connues – celle-ci regroupe autour de lui le pianiste Red Garland et le batteur Philly Joe Jones – il va accompagner le grand trompettiste et l'immense John Coltrane (saxophone ténor) dans une série d'albums qui appartiennent à la légende du jazz : le quintette grave *Relaxin'*, *Steamin'*, *Workin'*, *Cookin'* (1956), *'Round About Midnight* (1955 et 1956). En 1958, Paul Chambers enregistre l'album *Milestones* au sein du sextette de Miles Davis (le saxophone alto Julian « Cannonball » Adderley a rejoint Coltrane, Jones et Garland) et figure dans *Stardust* de Coltrane. En 1959, Paul Chambers participe à un des albums les plus aboutis de l'histoire du jazz, *Kind of Blue*, avec le sextette de Miles Davis qui comprend alors Adderley, Coltrane, Bill Evans ou Wynton Kelly au piano et Jimmy Cobb à la batterie. Toujours en 1959, il est au côté de Coltrane pour *Giant Steps* (le quartette est complété par Tommy Flanagan ou Wynton Kelly au piano et Art Taylor ou Jimmy Cobb à la batterie) ; en signe d'admiration, Coltrane a dédié au jeune contrebassiste un thème portant ses initiales, *Mr P. C.*, qui constitue la dernière des sept plages de cet album.

Dans la seconde moitié des années 1950, Chambers se produit aussi comme sideman avec des personnalités de la stature de Sonny Rollins, Kenny Clarke, Donald Byrd, Art Pepper, Bud Powell, Dexter Gordon, Milt Jackson... Comme leader, on mentionnera particulièrement l'album *Bass on Top*, enregistré en 1957 avec son quartette (Kenny Burrell à la guitare, Hank Jones au piano et Art

Copyrighted material

Taylor à la batterie). En 1963, Paul Chambers forme un trio avec Wynton Kelly et Jimmy Cobb, qui ont eux aussi quitté Miles Davis. En 1965, il enregistre *Smokin' at the Half Note* avec Wes Montgomery et Wynton Kelly. Mais la tuberculose le contraint à réduire considérablement ses activités à partir de 1966. Elle finit par l'emporter le 4 janvier 1969, à New York.

Pierre BRETON

Copyrighted material

CHARLES RAY (1930-2004)

Introduction

Le chanteur et pianiste américain Ray Charles a connu, au cours d'une carrière prolifique, le succès dans tous les genres de musiques populaires américaines : blues, rhythm and blues, rock and roll, country music, jazz, variétés...

• Aux racines de la soul

Ray Charles Robinson naît le 23 septembre 1930 à Albany, en Georgie, dans une famille misérable. Élevé à Greenville, en Floride, il perd la vue à l'âge de sept ans, à la suite d'un glaucome, non traité, contracté vers l'âge de cinq ans ; il étudie dans une institution pour aveugles, où il apprend la musique et devient un pianiste confirmé. À la mort de sa mère, en 1945, Ray doit subvenir à ses besoins en jouant dans les bars locaux. Venu sur la côte ouest à la recherche de meilleures opportunités, Ray s'installe à Seattle, s'y lie avec Quincy Jones, forme un trio à la manière de ses idoles, Nat « King » Cole et Charles Brown, chanteurs et pianistes mélangeant ballades et blues dans une atmosphère cool à souhait, qui seront ses modèles exclusifs durant une décennie. C'est à cette époque qu'il adopte le nom de Ray Charles, afin d'éviter toute confusion avec le boxeur « Sugar » Ray Robinson. À Los Angeles, en 1948, Ray Charles est engagé dans les orchestres de Lowell Fulson – un des grands créateurs du blues californien – puis de Ruth Brown, et enregistre sous son nom, pour le petit label Swing Time, ses

Copyrighted material

premiers succès de rhythm and blues, *Baby Let Me Hold Your Hand* (1951) et *Kiss Me Baby* (1952).

Mais c'est surtout avec la compagnie Atlantic Records d'Ahmet Ertegun, qu'il rejoint à la fin de 1952, que Ray va affirmer sa personnalité : un pianiste swinguant, adaptant les traits du jazz moderne aux canons du blues, un chanteur au timbre voilé très envoûtant. Après *Losing Hand*, un magnifique blues qui entre dans les hit-parades en mai 1953, Ray Charles enchaîne les succès commerciaux qui sont autant de chefs-d'œuvre de sensibilité, de swing constant et d'une sensualité en demi-teintes qui demeureront la clé de sa popularité à travers les décennies : *I Got a Woman* (1954), *Hallelujah, I Love Her So* (1955), *The Right Time* (1959), *Talkin' 'Bout You* (1960), *Georgia on My Mind* (1960), *Hit the Road Jack* (1961)... Plusieurs de ces compositions sont dues à la plume avisée de son collaborateur et ami, le chanteur Percy Mayfield.

Il faut mettre à part *What'd I Say*, enregistré en 1958, véritable performance de mouvement et de rythme, qui marie la frénésie du rhythm and blues aux arrangements orchestraux du gospel. Au-delà de ce véritable sermon profane, on assiste avec *What'd I Say* à la naissance de la soul music, dont Ray Charles jette les bases dix ans avant le véritable essor de ce genre. Son influence sur Otis Redding, Stevie Wonder, Aretha Franklin, Wilson Pickett, Marvin Gaye et même James Brown sera d'ailleurs considérable.

• Vers d'autres horizons

Devenu grâce à ce morceau une superstar, autant aux États-Unis que dans le monde entier, Ray Charles va alors choisir de s'imposer d'abord comme une « vedette américaine », bousculant toutes les

Copyrighted material

étiquettes. Après plusieurs albums de jazz pour le célèbre label Impulse (parmi lesquels *Genius + Soul = Jazz*, 1960), il revient à ses plus anciennes racines musicales, la country music – fan de Hank Williams, il ne ratait aucun programme radiophonique de country –, signant pour ABC/Paramount Records plusieurs albums notables dans ce genre – *I Can't Stop Loving You/Born to Lose* (1962), *Modern Sounds in Country & Western Music* (1962) – qui lui permettent de s'affirmer aussi à Nashville.

Ray Charles crée après 1968 ses propres compagnies de disque, Tangerine et Crossover. Pour parachever sa popularité, et malgré les protestations de certains de ses fans, il se tourne alors vers les variétés, interprétant Gershwin ainsi que Rodgers et Hammerstein avant d'embrasser encore davantage la pop mais en la teintant toujours de jazz et de soul. Il se produit désormais en priorité dans les cabarets chics de Hollywood ou de Las Vegas ainsi que sur les grandes scènes internationales et enregistre abondamment dans une veine très proche de celle de crooners comme Dean Martin ou Sammy Davis Jr. Parallèlement à son activité musicale et commerciale, Ray Charles mène un inlassable combat contre la ségrégation raciale en Amérique et en Afrique du Sud et affiche un soutien indéfectible à l'État d'Israël.

Ray Charles apparaît aussi très à son aise dans plusieurs téléfilms et films, parmi lesquels *The Blues Brothers* de John Landis (1980) et *The Blues* (dans *Piano Blues*) de Clint Eastwood (2003). Il a rédigé avec David Ritz une belle autobiographie, *Brother Ray : Ray Charles' Own Story* (New York, 1978).

Ray Charles meurt le 10 juin 2004 à Beverly Hills. Taylor Hackford lui a consacré en 2004 un excellent film, *Ray*, avec Jamie Foxx dans le rôle du « Genius ».

Copyrighted material

Son œuvre a été largement rééditée, tant celle de ses débuts (*My Early Years*, RCR) que celle, la plus importante, pour Atlantic (*The Best of Ray Charles : The Atlantic Years*, Rhino ; *The Birth of Soul*, Rhino ; *Pure Genius : The Complete Atlantic Recordings 1952-1960*, Rhino), sans oublier ses enregistrements de variétés (*Would You Believe ?*, Warner).

Gérard HERZHAFT

Bibliographie

R. CHARLES & D. RITZ, *Brother Ray : Ray Charles' Own Story*, Bantam Doubleday, New York, 1978, nouv. éd. Da Capo, New York, 1992 (*Le Blues dans la peau*, trad. A.-M. Garnier, Belfond, Paris, 2005)

P. ADLER, « Dix Jours avec Ray Charles », in *Jazz Hot*, n° 178, p. 25, et n° 179, p. 28, 1962

W. BALLIETT, *American Singers : Twenty-Seven Portraits in Song*, Oxford University Press, New York-Oxford, 1979

J. DUFOUR, « Brother Ray strikes back », in *Soul Bag*, n° 111, p. 26, 1987 ; « Talkin' with Brother Ray », in *Soul Bag*, n° 117, p. 6, 1989 ; « Ray Charles et la France : A strong love affair », in *Soul Bag*, n° 142, p. 16, 1996

L. FEATHER, « Piano Giants of Jazz : Ray Charles », in *Contemporary Keyboard*, vol. VI, n° 7, p. 62, 1980

M. GAUTIER, « Ray Charles », in *Bulletin du Hot Club de France*, n° 201, p. 7, 1970

O. GILLISSEN & J.-P. LELOIR, *Ray Charles*, Jazz Hot-l'Instant, Paris, 1989

L. GODDET, « Ray Charles pas à pas », in *Jazz Hot*, n° 329, p. 8, 1976

G. HERZHAFT, *La Grande Encyclopédie du blues*, Fayard, Paris, 1997 ; *Americana. Histoire des musiques de l'Amérique du Nord : de la Préhistoire à l'industrie du disque*, Fayard, Paris, 2005

M. LYDON, *Ray Charles, Man and Music*, Riverhead, New York, 1998 nouv. éd. Routledge, New York, 2004 (trad. N. Mourguye et D. Gentils, *Ray Charles*, Larivière-Rock & Folk, Paris-Clichy, 1999)

R. PALMER, « Soul Survivor Ray Charles », in *Rolling Stone*, n° 258,

Copyrighted material

p. 11, 1978
S. SLOATE, *Ray Charles : Find Another Way !*, Bearport Pub., New York, 2007
J. TRONCHOT, « Ray Charles », in *Jazz Hot*, nº 167, p. 16, 1961
P. WELDING, « Ray Charles : senior diplomat of soul », in *Down Beat*, vol. XLIV, nº 9, p. 12, 1977
A. WOOG, *Ray Charles and The Birth of Soul*, Lucent Books, Detroit, 2006.

Copyrighted material

CHENIER CLIFTON (1925-1987)

Pour différentes raisons socio-historiques, la musique des Noirs de la Louisiane francophone ne s'est que très tardivement distinguée de celle des Blancs cajuns. D'abord appelée « la-la », cette musique noire s'est écartée de la musique cajun à mesure que celle-ci se rapprochait de la country music. Dans les années 1940, les Noirs créent leur propre genre musical, qui prendra le nom de zydeco. Ce terme provient probablement de « zarico » (les haricots, en patois louisianais), qui désignait les Noirs les plus pauvres, ceux qui n'avaient pas les moyens d'acheter de la viande et qui se nourrissaient donc essentiellement de cette légumineuse. Ce zydeco conserve tout d'abord de très fortes racines de musique cajun : domination de l'accordéon, présence fréquente du violon *fiddle*, utilisation intensive des valses, two-steps et ballades cajuns. Mais ces éléments se combinent peu à peu avec d'autres venant des musiques noires : fort accent mis sur le blues, guitare électrique, saxophones, utilisation de plus en plus importante de l'anglais. L'accordéoniste, harmoniciste et chanteur Clifton Chenier peut légitimement être considéré comme le principal père du style zydeco.

Clifton Chenier naît à Opelousas, en Louisiane, le 25 juin 1925. Le succès de son morceau *Squeeze Box Boogie* en 1954 lui confère une énorme popularité qui déborde largement des bayous de sa Louisiane natale. Son énergie et sa gouaille sont particulièrement mises en valeur par son formidable orchestre, le Zydeco Band, qui comprendra au cours des quarante années de sa carrière certains des meilleurs musiciens de la Louisiane ou de l'est du Texas : les

Copyrighted material

guitaristes Lonesome Sundown, Phillip Walker, Harry Hypolite et Paul Senegal, son frère Cleveland Chenier au *rubboard* – une variété du frottoir dit *washboard* –, le pianiste Elmore Nixon... Dans les années 1960, Chenier enregistre en exclusivité pour le label Arhoolie du producteur californien Chris Strachwitz. En contrepartie, celui-ci entreprend une vaste promotion de Chenier en fournissant des 45-tours pour les juke-boxes des bars locaux ainsi que des albums qui font connaître Clifton Chenier dans toute l'Amérique puis en Europe et en Asie, continents où celui que l'on surnomme désormais le « Roi du zydeco » (il se produit avec une couronne sur la tête !) effectue régulièrement des tournées et enthousiasme par son dynamisme et sa verve des publics nombreux. Un diabète invalidant gâche malheureusement les dernières années de la vie de Chenier, qui meurt le 12 décembre 1987 à Lafayette (Louisiane).

Grâce à Clifton Chenier et à ses nombreux émules (Boozoo Chavis, Buckwheat Zydeco, Rockin' Dopsie...), le zydeco est devenu un genre à part entière qui perdure en conservant indubitablement ses caractéristiques louisianaises tout en y agrégeant les nouveaux courants de la musique noire américaine, de la soul au rap et au hip-hop. Le zydeco est une des rares musiques noires rurales – peut-être même la seule – qui a su se moderniser et rester authentiquement populaire et vivante ; quel plus bel hommage à Chenier, qui a su réaliser cette fusion et la pérenniser.

Le meilleur album de Clifton Chenier est certainement *Bogalusa Boogie* (Arhoolie CD 347), dans lequel le « Roi du zydeco » est au sommet de son art. *Louisiana Blues And Zydeco* (Arhoolie CD 329) présente une excellente sélection de ses premiers enregistrements pour le label Arhoolie.

Copyrighted material

Gérard HERZHAFT

Copyrighted material

CHERRY DON (1936-1995)

Jazzman polymorphe – avant tout trompettiste et compositeur, il sera aussi flûtiste, percussionniste et pianiste –, Don Cherry demeurera sa vie durant influencé par son origine métisse : son père est noir, sa mère indienne Choctaw. Donald E. Cherry naît à Oklahoma City le 18 novembre 1936. En 1940, la famille se fixe en Californie. Adolescent, Don s'initie au piano et à la trompette en s'inspirant de Fats Navarro et de Charlie Parker. Dès 1951, il joue avec Red Mitchell, Wardell Gray et Dexter Gordon. Il monte en 1957 un petit orchestre avec le saxophoniste ténor James Clay et effectue sa première tournée. De 1958 date sa rencontre avec celui qui va orienter toute sa vie musicale : Ornette Coleman. Le président de la maison de disques Atlantic le remarque et lui offre une bourse pour étudier avec John Lewis à l'école d'été de jazz de Lenox, dans le Massachusetts (1959).

C'est de cette époque que datent ses premiers enregistrements avec Sonny Rollins, John Coltrane et Ornette Coleman. En 1960, ce dernier appelle Don Cherry et Freddie Hubbard (trompettes), Eric Dolphy (clarinette basse), Scott LaFaro et Charlie Haden (contrebasses), Billy Higgins et Edward Blackwell (percussions) pour signer un album dont la matière et le titre, *Free Jazz*, resteront mémorables. Cette *new thing* n'est pas un style de plus mais la contestation de la notion même de style. Beaucoup de refus s'y conjuguent : celui du swing régulier, celui du thème et des trames harmoniques qui sous-tendent les improvisations, celui des normes de la virtuosité instrumentale. La liberté collective y est poussée jusqu'à la transe. La recherche de timbres exotiques conduit à

Copyrighted material

l’assimilation des cultures musicales du Tiers Monde. Goût de la transgression, agressivité, exacerbation des bruits parasites caractérisent une musique qui repousse les frontières de l’excessif. Classique avec Ornette Coleman, provocateur avec Sonny Rollins, Don Cherry participe pleinement à l’aventure. En 1961, il enregistre avec Steve Lacy. On le retrouve en 1963 dans le quintette d’Archie Shepp et John Tchicai, le New York Contemporary Five, avec lequel il effectue une tournée en Scandinavie.

En 1964, il s’établit en Europe, où sa créativité trouve un second souffle. On peut l’entendre au Chat qui pêche (Paris) ou au Jazzhus Montmartre (Copenhague) dialoguer avec Gato Barbieri, Karl Berger, Jean-François Jenny-Clark, Jacques Thollot ou Aldo Romano. De nombreux jeunes musiciens européens lui doivent le lancement de leur carrière. Il travaille avec le compositeur italien Giorgio Gaslini sur *Nuovi Sentimenti*, œuvre où se mêlent écriture sérielle et improvisation free (1965).

En cette fin des années 1960, son activité est intense avec Carla Bley, Albert Ayler, Gary Peacock, Sonny Murray, Pharoah Sanders, Ornette Coleman, le Jazz Composers Orchestra ou le Liberation Music Orchestra de Charlie Haden. De la Suède, qui est désormais son port d’attache, il mène d’incessantes expéditions musicales pour appréhender plus profondément à la fois les partitions de Krzysztof Penderecki et les traditions orientales. L’Organic Music Theater qu’il fonde en 1971 avec sa femme Moki témoigne de son œcuménisme artistique et de l’étendue de sa curiosité.

Les ardeurs du free jazz s’apaisant peu à peu, c’est vers de nouveaux horizons qu’il se tourne de plus en plus : Latif Khan (tabla), Manu Dibango (saxophone), Jimi Hendrix (guitare rock). De 1980 à 1984, il participe avec Nana Vasconcelos et Colin

Copyrighted material

Walcott (sitar et tabla) au Trio Codona. Il forme un groupe avec quatre de ses cinq enfants et rejoue une dernière fois, en 1987, avec Ornette Coleman. L'héroïne le privera progressivement de tous ses moyens physiques.

Élément moteur d'une révolte unique, Don Cherry dispose – qu'il s'agisse de piano, de trompette, de cornet, de flûtes ou de percussions – d'une technique qui peut paraître rudimentaire tant elle vise à la simplicité. Une grande délicatesse de son jusque dans le suraigu définit pourtant un musicien pour qui « le chant a toujours été l'essence de [son] approche de la trompette ». Mais le responsable de la seule incursion de Sonny Rollins dans l'enfer du free, celui qu'Alain Gerber a qualifié d'« ordonnateur de joyeuses catastrophes mélodiques », est aussi un organisateur-né. « On parle beaucoup de liberté, mais il faut bien se rendre compte qu'un canevas est nécessaire pour jouer. » Seul un architecte de sa trempe pouvait marier avec cette maîtrise les rythmes populaires, les mélopées africaines ou orientales et les références à Webern. Avec Don Cherry, les obsessions furieuses des libertaires retrouvent leurs racines parkériennes et la cohérence d'une musique destinée à s'inscrire dans l'histoire.

Pierre BRETON

Copyrighted material

CHRISTIAN CHARLIE (1919-1942)

La trajectoire météorique de Charlie Christian a bouleversé le monde de la guitare jazz. Fauché par la maladie en pleine jeunesse, ce jazzman américain exerça en effet, par sa maîtrise de l'amplification électrique et la liberté de son langage, une influence majeure sur le jeu de tous ceux qui lui succédèrent. « Son court passage sur la scène du jazz suffit à en faire, avec Django Reinhardt, le plus remarquable guitariste qui s'y soit illustré. Il a non seulement porté à leur point de perfection les conceptions traditionnelles en matière de guitare, mais il a imposé définitivement l'usage de l'instrument amplifié et a été, par ses innovations harmoniques (introduction d'accords altérés, par exemple), de ceux qui opérèrent la transition entre le jazz classique et le be-bop, que ses improvisations lors des sessions du cabaret Minton's avaient annoncées. » (Alain Gerber).

Charles Henry Christian naît à Bonham (Texas) le 29 juillet d'une année qui est, selon ses biographes, 1916 ou 1919. Son père, aveugle, chante et joue de la guitare ; ses frères, Edward et Clarence, sont également musiciens. Il passe une grande partie de son enfance à Oklahoma City (Oklahoma), où sa famille s'est établie. Très tôt, il s'initie à la trompette, au saxophone, au piano et à la contrebasse. C'est avec cette dernière qu'il fait véritablement ses débuts professionnels, en 1934, à Bismarck (Dakota du Nord), dans l'orchestre d'Alphonso Trent. Sur les conseils de son père, il se tourne rapidement vers la guitare acoustique et se produit dans le Middle West, notamment avec le Jeter-Pillars Orchestra, à Saint

Copyrighted material

Louis (Missouri), en 1937. Malgré tout le talent de précurseurs comme Freddie Green, Lonnie Johnson ou Eddie Lang (alias Salvatore Massaro), la faible voix de l'instrument peine à se faire entendre – quelques breaks d'accords et de brefs solos – dans la masse des grands ensembles où domine la puissance sonore des vents, et reste confinée dans les tâches obscures du soutien harmonique et rythmique. Seule exception à l'époque, le Quintette du Hot Club de France – fondé en 1934 avec la réunion de trois guitares, d'une contrebasse et d'un violon – permet, aux frontières du jazz et de la sensibilité tzigane, les envolées éloquentes et virtuoses d'un Django Reinhardt.

En 1937 Charlie Christian rencontre Eddie Durham, un des pionniers, avec Floyd Smith – ce dernier sur un instrument de type hawaïen –, de la guitare amplifiée électriquement. C'est une révélation. Le jeune musicien adopte immédiatement l'instrument et découvre très vite tout l'éventail de ses possibilités expressives. Il fait son retour dans la formation d'Alphonso Trent (1938) avant de retrouver à Oklahoma City sa mère, qui anime depuis son piano un quartette familial dans des salles de cinéma muet. Devenu une vedette locale, Charlie Christian attire l'attention de la pianiste Mary Lou Williams, qui parvient à convaincre le producteur John Hammond de venir l'écouter au Ritz Café d'Oklahoma City. Ce dernier, malgré la médiocrité de l'ensemble qui l'entoure, reconnaît son exceptionnel talent et le recommande chaleureusement à Benny Goodman. Le « Roi du swing », conquis à son tour, l'engage séance tenante. Charlie Christian lui restera fidèle, de la fin de 1939 à sa mort, participant – plus souvent en sextette qu'au sein de formations plus étoffées – aux nombreux enregistrements que réalise l'illustre clarinettiste. Il y côtoie Lionel Hampton, Fletcher Henderson, Count Basie, Freddie Green, Cootie Williams, Jo Jones, Sidney Catlett, Buck Clayton et Gene Krupa. Il enregistre le 11 septembre 1939,

Copyrighted material

avec Lionel Hampton, son premier disque officiel, *One Sweet Letter From You*. Il participe, le 24 décembre 1939, au second des légendaires concerts From Spirituals to Swing qu'organise John Hammond au Carnegie Hall de New York, qui intègre le sextette de Benny Goodman à l'orchestre de Count Basie, où brille l'étoile de Lester Young. À plusieurs reprises, Charlie Christian remporte les referendums des revues spécialisées : *Down Beat* (1939 et 1941), *Metronome* (1941 et 1942). Son temps libre – « after hours », après la fin des spectacles – se passe au Minton's Playhouse ou à la Clark Monroe's Uptown House, où il rencontre, dès 1941, des « aventuriers » comme Thelonious Monk, Dizzy Gillespie, Don Byas, Joe Guy, Hot Lips Page et Kenny Clarke pour des improvisations nocturnes qui donneront naissance au bop. L'enregistrement amateur qui en a été conservé ne permet pas de faire du guitariste l'un des pères fondateurs du nouveau style, mais montre à l'évidence l'aisance avec laquelle il évolue dans ce nouvel univers musical. Charlie Christian n'aura ni le temps de savourer son début de célébrité ni celui de donner à son génie les couleurs de la maturité. En juillet 1941, il entre dans un hôpital de New York pour soigner une pneumonie qui complique encore la tuberculose décelée dès 1939. Quelques mois plus tard, le 2 mars 1942, il meurt de la tuberculose au sanatorium municipal de Seaview (Staten Island, État de New York).

Issu de l'ère du swing, Charlie Christian en parle la langue naturelle avec une audace qui anticipe souvent les contestations esthétiques à venir et impose son instrument comme un soliste à part entière. Il sait intervenir avec un choix très original d'accords de passages, souvent diminués ou augmentés, avec un goût particulier pour la septième mineure. Le plus souvent, il construit ses solos note à note, en longues phrases legato, avec la souplesse d'un saxophone. La précision de l'articulation, la fermeté d'un

Copyrighted material

swing intense et la rondeur de la sonorité définissent un phrasé impérial unique. Avec des accentuations décalées, des contre-chants subtils et une imagination toujours en éveil, il marie les élans lyriques aux riffs incisifs, et peut se révéler un partenaire particulièrement stimulant. La très brève carrière de ce grand maître de la guitare électrique n'a laissé qu'un legs discographique de dimension réduite. L'originalité et la densité de son message musical constituent néanmoins, aujourd'hui encore, une référence absolue.

L'œuvre de Charlie Christian (1939-1941) a été éditée en huit CD par Claude Carrière et Jean-Claude Alexandre dans la collection Masters of Jazz et une anthologie en deux CD placée sous la direction d'Alain Gerber, *Charlie Christian. The Quintessence*, a été publiée par Frémeaux & Associés.

On pourra lire l'ouvrage de Wayne E. Goins et Craig R. McKinney, *A Biography of Charlie Christian, Jazz Guitar's King of Swing*, Edwin Mellen Press, Lewiston (N. Y.), 2005.

Pierre BRETON

Copyrighted material

CLARKE KENNY (1914-1985)

« J’ai cassé la prison et les menottes de la batterie. » Personne ne contestera à « Klook » – surnom en forme d’onomatopée qu’il hérite de l’une de ses figures rythmiques – le titre envié de libérateur de l’instrument. C’est en effet sous ses balais que la batterie moderne s’affranchit du carcan de la rythmique à deux, puis à quatre temps. C’est grâce à lui qu’elle n’accepte plus de n’être que le vigilant gardien du tempo et accède enfin au rôle de soliste à part entière. Ni Art Blakey ni Max Roach n’auraient esthétiquement vu le jour sans Kenny Clarke.

Kenneth Spearman Clarke – qui adoptera plus tard le nom musulman de Liaquat Ali Salaam – naît à Pittsburgh (Pennsylvanie) le 9 janvier 1914. Des parents musiciens l’initient chacun à son propre instrument : la mère au piano et le père au trombone. Il étudiera également le vibraphone et la théorie musicale. Orphelin de bonne heure et livré à lui-même, il court les rues d’une ville qui a donné au jazz Erroll Garner, Art Blakey, Ray Brown, Ahmad Jamal, Mary Lou Williams et tant d’autres encore... Il joue partout : bals, défilés, fanfares, orchestres de rencontre. C’est avec Leroy Bradley, batteur venu du Nord, qu’il fait ses véritables débuts. Il restera avec lui pendant cinq ans. En 1935, il accompagne Roy Eldridge. Il séjourne à Saint Louis dans le Jeter-Pillars Orchestra puis gagne New York, où il rejoint, en 1937, Edgar Hayes, avec qui il réalise son premier disque. L’Apollo Theater le choisit comme batteur attitré. C’est là que son dynamisme lui vaut rapidement le sobriquet de « chaise électrique ». En 1937, il effectue une tournée en Finlande et en Suède. Pendant huit mois, il joue chez Claude

Copyrighted material

Hopkins et accompagne Louis Armstrong ainsi qu'Ella Fitzgerald. Teddy Hill l'engage dans son orchestre (1939-1940). Mais son style n'est pas des plus prisés : « Teddy Hill m'avait flanqué à la porte en disant que je démolissais le tempo. En fait, il écoutait mal car je tenais la mesure sans arrêt. Je crois que c'est mon improvisation de la main gauche qui le trompait. » Sa carrière dans les orchestres classiques se révèle donc assez mouvementée. Il appartient à la formation de Benny Carter (1941-1942), de Henry « Red » Allen, dirige son propre groupe au Kelly's Stable et fait même un bref séjour auprès de Coleman Hawkins. Mais c'est dans les bars de la 52e Rue qu'il a rendez-vous avec l'histoire. Au Minton's Playhouse, il participe – en compagnie de Thelonious Monk (piano), Charlie Christian (guitare), Dizzy Gillespie (trompette) et Charlie Parker (saxophone alto) – à la naissance du bop, nouveau style qui va révolutionner le monde du jazz. Kenny Clarke part pour l'armée en 1943 et, pendant son service militaire, joue du trombone. Démobilisé, il retrouve Dizzy Gillespie et son orchestre en 1946. Huit mois plus tard, il l'abandonne pour suivre Tadd Dameron. Il lui revient en 1948 et participe avec son orchestre à une tournée européenne. Kenny Clarke retrouve alors Paris, où il reste quelques mois. Il y donne des cours de batterie et se produit avec des musiciens tant français qu'américains. De retour aux États-Unis, il travaille avec Tadd Dameron au Royal Roost. En 1951, il est de la tournée de Billy Eckstine. Avec Milt Jackson (vibraphone), Ray Brown (basse) et John Lewis (piano), il fonde en 1952 le Modern Jazz Quartet, dont les initiales deviendront célèbres. Il lui restera fidèle jusqu'en 1955, date à laquelle il sera remplacé par Connie Kay. À cette époque, il se produit au Bohemia et enregistre beaucoup. Il se fixe en France en 1956. D'abord batteur de la formation de Jacques Hélian, il accompagne les musiciens américains de passage. Âme rythmique de la capitale française, il

Copyrighted material

dirige le Grand Orchestre Kenny Clarke-Francis Boland, enregistre avec Dante Agostini et fait même partie quelque temps du « combo » – petit orchestre de trois à huit musiciens – du pianiste français Martial Solal. En 1957, il enregistre, avec Miles Davis, Barney Wilen, René Urtreger et Pierre Michelot, la musique du film *Ascenseur pour l'échafaud*. Il disparaît, le 25 janvier 1985, à Montreuil-sous-Bois (Val-de-Marne).

Kenny Clarke est le maître incontesté d'une génération entière de percussionnistes. Il demeure l'artisan essentiel de l'indépendance de la batterie, encore embryonnaire chez Gene Krupa ou Chick Webb. Avec lui, l'instrument n'est plus une simple machine à rythme mais devient un véritable partenaire mélodique. Kenny Clarke modifie profondément le rôle de la cymbale qui, vibrant de manière continue, assure le tempo de base. Ses « friselis » aux balais sur la caisse claire sont célèbres.

Excellent en grand orchestre, il ne l'est pas moins au sein de petites formations. Car, renouvelant les conceptions admises en matière d'accompagnement, il fait corps, tout en swing et sensibilité, avec le jeu du soliste. Le style bop trouve en lui un de ses plus parfaits interprètes. Les innovations qu'il a largement contribué à faire naître se retrouvent dans son jeu. Chez lui aussi les quatre temps fondamentaux sont subdivisés en utilisant la croche comme unité de mesure. Kenny Clarke aime placer ses accentuations – à la caisse claire, aux toms ou à la grosse caisse – sur les temps dits faibles. D'où de prenants effets de syncope. Jouant sur le contraste entre le rythme de base – sur la cymbale charleston ou la grande cymbale – et un système complexe de ponctuation d'une grande mobilité, il crée une véritable polyrythmie, point de départ de toutes les recherches ultérieures.

Copyrighted material

Mais, au-delà des nouveautés techniques et stylistiques qu'il apporte à la musique de jazz, c'est la dimension du musicien et la sensibilité de l'artiste qui dominent dans ce portrait du premier grand batteur des temps modernes. Comment en effet résister à la qualité de son goût, à la clarté de sa pensée musicale, à la fantaisie de son imagination ? C'est tout autant la beauté de sa sonorité et l'équilibre de son jeu que la virtuosité de sa frappe qui faisaient – et ce dès ses débuts – l'admiration d'un connaisseur tel que Chick Webb. Qualités éternelles qui traversent écoles et modes, justifiant ainsi la formule d'André Francis : « Dans la révolution, il est aussi le classicisme. » On pourra consulter : M. Hennessey, *Klook : The Story of Kenny Clarke*, Quartet Books, Londres, 1990 et J. Lowe, *Jazz : portraits des maîtres*, Vade-retro, Paris, 1995.

Pierre BRETON

Discographie sélective

Things To Come, avec Dizzy Gillespie (1945) ; *Conglomeration*, avec Milt Jackson (1949) ; *Rouge*, avec Miles Davis (1949) ; *Si si*, avec Charlie Parker (1951) ; *La Ronde*, avec le MJQ ; *Daylie Double*, avec Jay Jay Johnson ; *Epistrophy*, avec Bud Powell (1955) ; *Bohemia After Dark* (1955) ; *Live in Paris*, avec Stan Getz (1958) ; *On A Riff*, avec André Hodeir (1958) ; *A Night in Tunisia*, *Ending With The Theme*, avec Art Blakey (1958) ; *Scrapple From The Apple*, avec Dexter Gordon (1963) ; *Old Stuff*, avec Francis Boland (1963) ; *Pentacostal Feeling*, avec Lou Bennett (1965) ; *Tin Tin Deo*, avec Eddy Louiss (1972).

Copyrighted material

CLAYTON BUCK (1911-1991)

Le jazzman américain Buck Clayton fut le trompettiste vedette de l'âge d'or de l'orchestre de Count Basie, avant de devenir un soliste hors pair au sein de petites formations et un arrangeur brillant.

Wilbur Dorsey Clayton naît le 12 novembre 1911, à Parsons, au Kansas, dans une famille musicienne. Il étudie le piano dès l'âge de six ans, avant d'opter pour la trompette à seize ans. À l'âge de vingt et un ans, il s'établit en Californie, où il forme un orchestre qui obtient un engagement de longue durée (1934-1936) à Shanghai, en Chine. À son retour aux États-Unis, en 1936, il rejoint le grand orchestre de Count Basie, où il occupe la place de Hot Lips Page. Il demeure avec cette prestigieuse phalange jusqu'en 1943, période de gloire du Count, et enregistre des albums célébrissimes avec Billie Holiday, Teddy Wilson et Lester Young. À ses débuts, Buck Clayton tire son inspiration principalement de Louis Armstrong, mais il abandonne rapidement le côté dramatique du jeu de son maître pour se concentrer sur la mélodie. La sourdine lui permet d'obtenir un son suave, caractéristique de l'ère du swing, tandis qu'il offre, sans sourdine, un son chatoyant et puissant. Buck Clayton compose et élabore de nombreux arrangements pour Count Basie, un des plus célèbres étant *Goin' to Chicago Blues*.

Après avoir joué dans des fanfares de l'armée américaine entre 1943 et 1946, Clayton devient l'un des musiciens de swing les plus actifs de l'après-guerre : il effectue des tournées en Europe et se produit avec le Jazz at the Philharmonic (1946 et 1947), comme leader de ses propres groupes ou encore comme sideman de Jimmy

Copyrighted material

Rushing, Mezz Mezzrow, Benny Goodman, Sidney Bechet, Eddie Condon, Humphrey Lyttelton... Il dirige des groupes de solistes de swing dans une série d'albums célèbres enregistrés lors de jam-sessions, comme *The Hucklebuck* (1953), *Robbins' Nest* (1953) et *All the Cats Join In* (1956). Contraint par la maladie d'arrêter la trompette en 1979, il enseigne au Hunter College de la City University of New York et dirige des orchestres qui jouent ses arrangements. Il a publié *Buck Clayton's Jazz World*, une autobiographie co-écrite avec Nancy Miller Elliott (Oxford University Press, New York, 1987). Buck Clayton meurt le 8 décembre 1991, à New York.

Dans sa discographie comme leader, on mentionnera *A Buck Clayton Jam Session : the Huckle-buck and Robbins' Nest* (1953), *How Hi the Fi* (1953-1954), *Buck Clayton Jams Benny Goodman* (1953-1954), *Jumpin' at the Woodside* (1954-1955). Sa discographie de sideman est pléthorique ; on citera, avec Count Basie, *Swingin' at the Daisy Chain* (1937), *One o'Clock Jump* (1937), *Topsy* (1937), *Jumpin' at the Woodside* (1938), *Dickie's Dream/Lester leaps in* (1939) ; avec Teddy Wilson, *Why Was I Born ?* (1937), *Can't Help Lovin' Dat Man* (1937), *My First Impression of You/If Dreams Come True* (1938) ; avec Billie Holiday, *Getting Some Fun out of Life* (1937), *Trav'lin' All Alone/He's Funny That Way* (1937), *Back in your own Back Yard* (1938) ; avec Sidney Bechet, *Brussels Fair '58* (1958).

E.U.

Copyrighted material

COLE COZY (1909-1981)

Cozy Cole pouvait disputer à Sidney Catlett, à Jo Jones ou à Chick Webb la royauté absolue sur la percussion des années 1930. Alain Gerber le considérait comme le Spinoza de l'histoire du jazz, c'est-à-dire comme « le représentant de la rigueur lumineuse et patiente, infatigable artisan d'évidences ».

Ce grand batteur « classique » de l'avant-guerre naît à East Orange, dans le New Jersey, le 17 octobre 1909 (son véritable nom est William Randolph Cole). Il effectue en 1928 un stage chez Wilb Sweatman et, en 1930, fait son premier enregistrement. Les engagements se multiplient : Blanche Calloway (1930-1933), Benny Carter (1933), Willie Bryant (1935), Stuff Smith (1936-1939). Il est batteur vedette chez Cab Calloway de 1939 à 1942 avant de rejoindre les formations de Raymond Scott (1942-1945) et de Benny Goodman (1947). Ce qui ne l'empêche pas d'accompagner Charlie Parker et Dizzy Gillespie (1945), de participer à des revues musicales comme *Carmen Jones* et même de diriger sous son nom un petit orchestre, The Cozy Cole Combo. En 1949, il est engagé par Louis Armstrong dans son All Stars pour une durée de quatre ans. Avec cette formation appelée à une grande célébrité, il effectue des tournées européennes en 1949 et en 1952 ; le Vieux Continent le reverra en 1957, avec Jack Teagarden. Il dirigea une école de batterie, qu'il avait fondée avec Gene Krupa, à New York, en 1954, et il participa à des films comme *Jammin' the Blues* (1944) et *The Glenn Miller Story* (1954).

Copyrighted material

Cozy Cole est considéré à juste titre comme le maître de la section rythmique « middle jazz ». La richesse et la variété de son jeu se font toujours humbles servantes de la solidité du tempo. Cet homme de la rigueur et de la ténacité est certes un virtuose accompli, célèbre pour l'ahurissante précision de son roulement à la caisse claire et son étonnante facilité aux cymbales. Mais ce qui lui importe avant tout, c'est la fermeté du soutien aux solistes. Chez lui, peu de fantaisie, jamais d'effet gratuit ni de digression inutile. En revanche, il triomphe avec un contrepoint discret, une pulsation sobre qui vise – et atteint – une parfaite efficacité. Avec Cozy Cole la maîtrise est laconisme. Il ne se mêle guère aux improvisations du soliste mais préfère l'accompagner, de plus loin. Pour lui, comme le remarquait André Hodeir, l'important « est de créer une infrastructure propre à soutenir en toute circonstance le soliste » ; il offre un cadre à sa liberté et relance son imagination par la pertinence d'interventions purement fonctionnelles.

Celui qui demeure l'un des meilleurs spécialistes de la grosse caisse, où il fait resurgir – avec d'impressionnants roulements et une tendresse particulière pour les sonorités graves des tons – le souvenir des rythmiques africaines, a toujours privilégié la force intérieure que donne le classicisme.

Bien qu'il ait participé aux styles New Orleans, Chicago et be-bop, Cozy Cole reste l'un des plus parfaits représentants des batteurs de l'époque swing. Il a beaucoup enregistré, comme soutien rythmique et sous son propre nom (*Concerto for Cozy*, *Topsy*). Jelly Roll Morton lui permet de faire son premier disque. On le retrouvera ensuite avec Teddy Wilson, Henry Allen, Bud Freeman, Chu Berry, Bunny Berigan, Stuff Smith, Lionel Hampton, Cab Calloway, Roy Eldridge, Coleman Hawkins, Don Byas, Dizzy

Copyrighted material

Gillespie, Charlie Parker, sans oublier, bien entendu, Louis Armstrong.

Pierre BRETON

Copyrighted material

COLEMAN BILL (1904-1981)

Il est des hommes nés pour être des géants. Il en est d'autres qui ne se hisseront jamais à leur niveau. Méritent-ils pour autant ce regard condescendant que leur jette la postérité ? Certes non ! Dans ces séances d'enregistrement où ils entourent les plus grands du jazz, ces « side-men » ne sont rejetés dans l'ombre que par le voisinage de leurs prestigieux partenaires. Le plus souvent, un très réel talent, un solide métier, une belle sensibilité - toutes qualités dont le seul défaut est de ne pouvoir s'appeler génie - devraient leur valoir une considération largement méritée. Le trompettiste, bugliste, chanteur et compositeur William Johnson « Bill » Coleman est de cette race-là.

Lui qui devait passer plus de trente ans de sa vie en France, naît le 4 août 1904 à Paris... dans le Kentucky ! Ses débuts, il les fait avec Clarence Paige, puis Wess Helvey. Il arrive à New York en 1926 et, à vingt-deux ans, commence une carrière de musicien d'orchestre. On le retrouve dans les formations de Lloyd et Cecil Scott (1927), de Luis Russel (1929, 1933, 1934) et de Charlie Johnson (1931). Il découvre l'Europe en 1933, lors d'une tournée avec l'ensemble de Lucky Millinder. De retour aux États-Unis, il joue avec Benny Carter et enregistre avec Fats Waller en 1935. Mais le Vieux Continent l'attire à nouveau et il y revient, cette même année, avec Teddy Hill. Il se produit alors avec Freddie Taylor et Willie Lewis. Il réalise de mémorables séances d'enregistrement sous son nom, mais aussi et surtout avec Dicky Wells, Alix Combelle, Herman Chittison et – last but not least – Django Reinhardt. À la déclaration de la guerre, il retourne dans son

Copyrighted material

pays natal. Jusqu'en 1948 il y fréquente les studios d'enregistrement en compagnie de Benny Carter, Teddy Wilson, Eddie Heywood, Noble Sissle, Sidney Bechet, Coleman Hawkins, Andy Kirk, John Kirby et Sy Oliver. Il se fixe alors en France, sa seconde patrie, où on l'entendra pendant de nombreuses années dans les cabarets et les bals. Il meurt à Toulouse le 24 août 1981.

L'influence majeure qu'il subit est indiscutablement celle de Louis Armstrong. Soliste fin et sensible, Bill Coleman n'utilise dans son jeu qu'un léger vibrato. Son style se définit essentiellement par l'élégance et la discrétion. Ses solos, qui obéissent à une logique parfaite, se caractérisent par une manière à la fois équilibrée et souple.

Pierre BRETON

Copyrighted material

COLEMAN ORNETTE (1930-)

Dès ses premiers enregistrements en 1958, l'altiste Ornette Coleman, secondé par le cornettiste Don Cherry, attire sur lui excommunications et sarcasmes en expérimentant une musique où l'on allait bientôt repérer l'amorce du free jazz. Alors que la révolution parkérienne n'a pas encore fini d'ébranler le petit monde du jazz, Coleman décide d'appliquer au bop le traitement que celui-ci avait imposé au style classique. En fait, il commence par prolonger et par radicaliser le système musical de Charlie Parker : s'il semble quelquefois parler contre lui, c'est tout de même en son nom. Ainsi le théoricien Gunther Schuller a-t-il pu écrire que les œuvres de Coleman constituaient « la première exploitation enrichissante de tout ce qu'il y avait d'implicite dans la musique de Charlie Parker ». Dès cette époque, l'art d'Ornette Coleman se tient au confluent de deux tendances apparemment contradictoires. D'une part, il revendique une totale liberté d'improvisation qui lui fait déserter les repères établis par la tradition (mesures, système harmonique « fonctionnel ») au profit de diagrammes schématiques et d'« embrayages » purement émotionnels ; de la sorte, il va friser, sans l'avoir particulièrement visé, l'atonalisme, mais un atonalisme bien différent de celui qu'explorent les chercheurs de la musique contemporaine. D'autre part, il jette ses forces dans une quête obstinée de la forme, comme s'il était obsédé par une volonté d'architecture. Toutefois, loin de répondre à un projet, cette forme ne se dessine qu'au terme d'une articulation de gestes musicaux non programmés, et qui ne cherchent pas même à être compatibles : « Nous ne débutons pas, explique-t-il, avec l'idée préconçue de faire tel ou tel effet [...] ; la partie la plus importante de notre musique,

Copyrighted material

c’est l’improvisation, qui est aussi spontanée que possible, chaque homme contribuant par son expression musicale à créer la forme d’ensemble. » Ce qu’il définit ainsi, c’est à la fois une certaine idée du jazz considéré comme praxis (et non plus comme objet) et une certaine idée de la praxis tenue pour un mode de construction, d’organisation spatio-temporelle. Pour Ornette Coleman, il faut contester les vieilles formes, les dynamiter peut-être, mais sans perdre de vue que c’est l’apparition de formes nouvelles qui récompense cette agression et en limite la négativité.

Le début des années 1970 marque un certain tournant dans le style de Coleman : il mêle des musiques traditionnelles, le free, le rock, le funk, etc. Cependant, au milieu des années 1980, il revient à sa première manière. Il reste, selon Francis Marmande, « un “père” sans postérité, un fondateur sans troupe, un gourou sans emploi ».

En 1975, Coleman avait créé une petite formation électrique, Prime Time, qui donnera, jusque dans les années 1990, une musique mêlant la rythmique du rock à la liberté harmonique et à l’improvisation caractéristiques du free jazz. En 1994, Coleman forme, avec Geri Allen (piano), Charnett Moffett (contrebasse) et son fils Denardo Coleman (batterie), un combo acoustique, le New Quartet. En 2006, un quartette qui rassemble deux contrebasses (Gregory Cohen et Tony Falanga), un batteur (Denardo Coleman) et Ornette Coleman au saxophone alto, à la trompette et au violon, enregistre sur le vif, en Italie, un disque, *Sound Grammar*, qui reçoit en 2007 le prix Pulitzer pour la musique.

Alain GERBER

E.U.

Copyrighted material

COLLINS ALBERT (1932-1993)

Guitariste texan peu orthodoxe, le bluesman Albert Collins n'en est pas moins ancré dans la tradition de son État natal : il a en effet joué très jeune dans l'orchestre du chanteur de country blues de Dallas Frankie Lee Sims. Son style, très personnel, est instantanément reconnaissable : Collins favorise le jeu en accord ouvert, place son capodastre – petite barre bloquant les cordes sur une frette – très haut sur le manche et procède alors par touches précises, courtes notes claires et perçantes sur fond de basse, entrecoupées d'accords cinglants, généralement dans la gamme mineure.

Albert Collins naît le 3 octobre 1932 à Leona (Texas). Ses premiers disques, gravés en 1958 pour de petits labels texans, manifestent une atmosphère élégante et « glacée » (*Frosty*, *Defrostin'*, *The Freeze*), un terme qui qualifiera dès lors toute sa musique. Il part tenter sa chance en Californie. L'admiration de certains groupes de rock pour son style singulier lui permet d'enregistrer à la fin des années 1960, pour le label Imperial, une série d'albums qui malheureusement ne rencontrent guère de succès. Cependant, il parfait sa réputation de guitariste, se retrouve dans des studios californiens en compagnie de Ike & Tina Turner et des Canned Heat. Légendaire parmi les musiciens de blues et de rock, Collins n'en végète pas moins, se produisant surtout dans de petits bars. Heureusement, à la fin des années 1970, le producteur Bruce Iglauer, fondateur du label Alligator Records, le fait venir à Chicago, l'entoure des meilleurs musiciens de la ville, entreprend de faire sa promotion aux États-Unis et à l'étranger, ce qui va lui permettre enfin de jouer sur les plus grandes scènes internationales,

Copyrighted material

de la Suisse au Japon. Partout, son dynamisme, sa verve, sa puissance souple et tranchante, sa présence lui gagnent les faveurs de la critique comme celles d'innombrables fans. Collins enregistre en même temps pour Alligator une série d'albums remarquables qui demeurent autant de classiques de la guitare blues moderne : *Ice Pickin'*, *Frostbite*, *Don't Lose Your Cool*, *Cold Snap* ou *Frozen Alive !*

De plus en plus admiré par les guitaristes de rock qui imitent son jeu parfois jusqu'au plagiat, Albert Collins terminera sa carrière pour ce public, gravant de nouveaux albums dans un style plus marqué blues-rock que précédemment. Ses prestations scéniques demeurent remarquables et son dernier orchestre met en valeur son élève la plus douée, la blonde guitariste Debbie Davies. Albert Collins meurt à Las Vegas (Nevada) le 24 novembre 1993.

Gérard HERZHAFT

Copyrighted material

COLTRANE JOHN (1926-1967)

Introduction

Après Louis Armstrong, Duke Ellington et Charlie Parker, John Coltrane est considéré par beaucoup comme l'une des figures historiques sans lesquelles le jazz eût suivi d'autres pistes, entretenu d'autres espoirs, poursuivi d'autres chimères. Les hasards et les lenteurs d'une carrière longtemps obscure, entreprise dès 1945 dans de petits orchestres de danse, ont favorisé chez lui une attitude introspective et une recherche esthétique que seul un très petit nombre de ses confrères a poussées aussi loin. Cette *réflexion* (en tous sens du terme) l'a conduit des formes les plus élémentaires de l'expression musicale jusqu'à ses bouleversements les plus radicaux. C'est ainsi qu'il contribua vers la fin des années cinquante, avec Sonny Rollins, à l'évolution du style bop hérité de Parker avant de le faire éclater, se révélant tour à tour comme l'initiateur, le « disciple » (le mot est de lui) et le compagnon de route des avant-gardistes du free jazz (Ornette Coleman, Albert Ayler...). Créateur « hanté », aspirant frénétiquement à un absolu qu'il savait inaccessible, il vacilla entre l'appel du sublime et la tentation du néant, pris d'un formidable vertige, en même temps qu'il apportait à la musique afro-américaine, par un singulier paradoxe, quelques-unes des certitudes qui, depuis lors, tiennent lieu de terre ferme à ses voyages.

• La fuite en avant

Copyrighted material

William John Coltrane, dit « Trane », naît le 23 septembre 1926, à Hamlet, en Caroline du Nord. Spécialiste des saxophones ténor et soprano, c'est à l'alto qu'il commence de se produire, peu avant sa mobilisation à Hawaii. De retour à la vie civile, il travaille dans des formations de rhythm and blues comme celle de Joe Webb, irremplaçables écoles de véhémence où l'on cultive la ferveur rythmique et l'expressionnisme sonore. En 1948, il appartient à l'orchestre du célèbre Apollo de Harlem. Il va désormais se consacrer au jazz proprement dit, jouant avec Howard McGhee et Philly Joe Jones à Philadelphie, puis aux côtés de Dizzy Gillespie, en grandes et en petites formations. Earl Bostic, Johnny Hodges, Jimmy Smith et Bud Powell utiliseront ses services. Il faut noter que les plus classiques de ces musiciens, Hodges notamment, exerceront sur lui une influence souterraine mais déterminante.

En 1955, encore ignoré du public, il est engagé par Miles Davis dans un quintette qui allait enregistrer quelques-uns des disques phares de l'époque (*Cookin'*, *Relaxin'*, *Steamin'*, etc.). Il y affine sa technique, mais, surtout, il s'y trouve confronté à ses démons : en refusant de lui donner des directives, le trompettiste l'oblige à se forger une personnalité. Volubilité rageuse, sonorité rugueuse en seront les traits dominants. Deux ans plus tard, Coltrane est sollicité par Thelonious Monk, qui se produit alors au Five Spot Café. Là, apprenant du pianiste comment occuper l'espace musical d'une manière non conventionnelle, il rompt définitivement avec les clichés hard bop et prend l'habitude de jouer de très longs chorus, Monk abandonnant parfois son tabouret pendant vingt minutes, une heure ou même davantage !

L'année suivante, revenu près de Miles Davis, il découvre que cette prodigalité imposée par les circonstances répond en fait chez lui à une nécessité intérieure : la prolifération sera désormais à la

Copyrighted material

source d’une expression dont l’unité n’est plus la note isolée, mais la constellation de notes. C’est par « nappes sonores » (Michel-Claude Jalard) qu’il procède, en une course éperdue vers un terme qui recule à mesure devant lui. Coltrane improvisant semble vivre la passion de ne pas pouvoir finir. Ces « fuites en avant » sont accompagnées de hurlements hallucinés, de fulgurantes ascensions vers l’aigu, de brusques plongées dans le grave. On dirait que l’artiste cherche à se distancer lui-même, ne parvenant cependant qu’à se précipiter là où ses obsessions le conduisent. « Malheureusement, avouera-t-il, il ne m’arrive jamais de me perdre en chemin. »

Qu’importe, ces dérives haletantes n’en figureront pas moins un idéal pour les jeunes Turcs de la New Thing, qui exploreront les voies qu’il a commencé de tracer : l’exaltation quasi fétichiste de l’énergie, de la tension continue – alors que le jazz antérieur s’était défini par une alternance de la tension et de la détente – et de l’agression sonore.

• De la transe à l’extase

En 1960, Trane forme avec le batteur Elvin Jones, le pianiste McCoy Tyner et le contrebassiste Steve Davis (auquel succéderont Reggie Workman et Jimmy Garrison) son propre quartette. Dans ce contexte, il abandonne l’une de ses idées fixes de la période précédente – l’exploitation opiniâtre des harmonies de base – pour explorer le champ modal que lui avait fait découvrir Miles Davis. C’est aussi l’époque où il entreprend de domestiquer le très rebelle soprano, dans lequel il paraît découvrir « une vocation plus incantatoire que lyrique, efficace non par l’expressivité mais par les pouvoirs d’un ressassement impassible » (M.-C. Jalard). Parallèlement, il se passionne pour certaines musiques d’Afrique,

Copyrighted material

d'Asie, en même temps que pour les philosophies contemplatives de ces régions. Il devient alors, avec des œuvres comme *Chasin' The Trane* (1961), le champion de la réitération, allant quelquefois jusqu'à opérer une sorte de « montage en boucle » singulièrement obsédant de séquences oppressées, suppliantes, frénétiques. Coltrane pratique la transe, mais pour atteindre à l'extase. L'hypnose naît du sein même des cataclysmes. Les plus belles phrases sont animées d'une sorte de giration immobile, par quoi la musique, comme l'a bien vu Lucien Malson, à la fois « bouge sur place et ne bouge pas ». Le swing y gagnera une nouvelle définition.

Mais, aussi, le saxophoniste laisse la plus grande liberté à son contrebassiste et, surtout, à son batteur, le prodigieux Elvin Jones, qui, loin de servir les fantasmes de son chef, le contraint sans cesse à affronter son propre « délire ». Avec l'exténuation de la rythmique d'accompagnement, on assiste à l'avènement d'une musique qui n'a pas un seul centre, mais plusieurs. Ce polycentrisme, à son tour, fécondera l'esthétique du nouveau jazz.

Au demeurant, Coltrane n'a pas cessé de regarder du côté des avant-gardistes. Il enregistre avec Cecil Taylor, chante partout les louanges d'Ornette Coleman, dont il emprunte l'orchestre pour l'enregistrement de l'album *The Avant-Garde*, engage pour quelques mois Eric Dolphy dans sa formation et dialogue, à l'occasion de concerts, avec Archie Shepp et Marion Brown (*Ascension*), puis Albert Ayler. En 1965, il se sépare d'Elvin Jones et réunit un autre orchestre où le free-jazzman Pharaoh Sanders lui donne la réplique et le pousse à trancher ses dernières amarres (*Meditations*). Pour la seconde fois, Coltrane fait la révolution dans sa propre musique. Ce nouveau tournant était-il décisif ? La question reste ouverte. Il est certain que son dernier enregistrement – *Expression* – réalisé quatre mois avant sa mort, qui survient le

Copyrighted material

17 juillet 1967, semble amorcer un retour vers des conceptions moins bouleversées. Cependant, l'artiste n'avait pas renoncé à poser le pied sur l'autre rive de la fureur et du bruit, cette Terre promise entrevue dans un songe et qui fit de lui, tragiquement, en ses dernières années, un *exilé de l'intérieur*. « Vouée à se consumer parmi les flammes et la fumée d'un au-delà inaccessible », écrira Jacques Réda, sa musique, néanmoins, continue d'exercer une influence considérable et diverse à l'image de ses propres avatars. On ne compte plus, en effet, les jazzmen qui, à des titres divers, se sont réclamés de lui, ou auraient dû le faire : par exemple Archie Shepp, Wayne Shorter, Joe Henderson, Art Pepper, Eddie Daniels, Mike Brecker, Bob Berg, Jerry Bergonzy – et même Dexter Gordon qui, autrefois, avait été l'un de ses propres modèles.

Alain GERBER

Bibliographie

F. & Y. BILLARD, *Histoires du saxophone*, Joseph Clims, Paris, 1986
P. CARLES & J.-L. COMOLLI, *Free Jazz/Black Power*, Champ libre, Paris, 1971 ; nouv. éd. Galilée, Paris, 1979
J. CHAMBERS, *Milestones. The Music and Times of Miles Davis*, Univ. of Toronto Press, Toronto, 1989
B. COLE, *John Coltrane*, Schirmer, New York, 1976
X. DAVERAT, *John Coltrane*, éd. du Limon, Montpellier, 1995
M. DAVIS & Q. TROUPE, *Miles : the Autobiography*, Simon & Schuster, New York, 1989 (*Miles, l'autobiographie*, trad. C. Gauffre, Presses-Pocket, Paris, 1991)
A. GERBER, « John Coltrane », in H. Renaud dir., *Jazz moderne*, Casterman, Tournai, 1971 ; *Le Cas Coltrane*, Parenthèses, Marseille, 1985, nouv. éd. 2004
J. GOLDBERG, *Jazz Masters of the 50's*, Macmillan, New York, 1965 ; nouv. éd. Da Capo, New York, 1983
M.-C. JALARD, « Trois Improvisateurs d'avant-garde », in *Les Cahiers du jazz*, n° 6, 1962
L. JONES, *Black Music*, William Morrow, New York, 1967 (*Musique noire*, trad. J. Morini et Y. Hucher, Buchet-Chastel, Paris, 1969)

Copyrighted material

A. KAHN, *A Love Supreme : the Story of John Coltrane's Signature Album*, Viking Penguin, New York, 2002
F. KOFSKY, « Revolution, Coltrane and the Avant-Garde », in P. Rivelli & R. Levin dir., *Giants of Black Music*, Da Capo, 1980
L. MALSON, *Les Maîtres du jazz*, P.U.F., Paris, 1972
F. POSTIF, « John Coltrane », in *Les Grandes Interviews de « Jazz Hot »*, Jazz Hot-L'Instant, Paris, 1989
J. RÉDA, *Anthologie des musiciens de jazz*, Stock, Paris, 1981
C. O. SIMPKINS, *Coltrane. A Musical Biography*, Herndon House, New York, 1975
J. C. THOMAS, *Chasin' the Trane, the Music and Mystique of John Coltrane*, Doubleday, New York, 1975 (trad. J.-L. Houdebine, *John Coltrane*, Denoël, Paris, 1984).

Copyrighted material

CONNOR CHRIS (1927-2009)

La chanteuse de jazz américaine Chris Connor a fait merveille en interprétant les standards de sa voix de contralto douce et suave ; dotée d'un phrasé d'une rare élégance, elle savait allier à la perfection les accents déchirants et les raffinements rythmiques, souvent inhabituels.

Née le 8 novembre 1927 à Kansas City, dans le Missouri, Chris Connor (de son vrai nom Mary Loutsenhizer) commence par apprendre la clarinette puis décide, encore adolescente, d'entamer une carrière de chanteuse. Établie à New York en 1949, elle se produit avec les orchestres de Claude Thornhill et de Jerry Wald. June Christy la remarque et la recommande à Stan Kenton, qui l'engage en février 1953. Après quelques mois passés dans cette prestigieuse formation, elle décide de se lancer dans une carrière en solo. De la fin de 1953 à 1963, elle enregistre une série d'albums qui vont connaître un succès considérable, et dans lesquels elle est accompagnée par les plus grands : John Lewis, Oscar Pettiford, Kenny Burrell, Milt Hinton, Clark Terry, Maynard Ferguson... Parmi ses albums, citons Chris Connor Sings Lullabys for Lovers (1954), *Chris Connor Sings Lullabys of Birdland* (1954), *Chris Connor* (1956), *I Miss You So* (1956), *He Loves Me, He Loves Me Not* (1956), *Chris Connor Sings The George Gershwin Almanac Of Song* (1957), *A Portrait Of Chris* (1960). Elle connaît une longue éclipse à partir des années 1960, avant de revenir en faveur à la fin de la décennie 1970, avec une voix qui a gagné en profondeur. Chris Connor meurt le 29 août 2009 à Toms River, dans le New Jersey.

Copyrighted material

E.U.

Copyrighted material

COOL

À la fin des années 1940, un nouveau courant s'affirme autour de Lennie Tristano ou de Miles Davis : le cool. Allant à l'encontre des tempos ultrarapides du be-bop, le cool redécouvre la fluidité et l'héritage de Lester Young.

À la fin des années 1940, face à la saturation de l'espace sonore du be-bop de Charlie Parker ou de Dizzy Gillespie, un certain nombre de musiciens s'engagent sur la voie d'une musique moins tendue : Bix Beiderbecke, Benny Goodman et, surtout, Lester Young en sont les inspirateurs.

À partir de 1946, le pianiste et pédagogue new-yorkais Lennie Tristano regroupe des fidèles, parmi lesquels Lee Konitz, pour remettre en avant le thème ainsi que la fluidité ; au même moment, sur la côte ouest, quatre saxophonistes – The Four Brothers : Stan Getz, Herbie Stewart, Serge Chaloff et Zoot Zims – redécouvrent la cohésion des timbres, le beau son et l'héritage lestérien en général.

L'album de Miles Davis *Birth of the Cool*, qui regroupe des plages enregistrées en 1949 et 1950, donne une vision nouvelle grâce un « contrepoint improvisé » servi par une recherche de qualité des timbres et une certaine décontraction rythmique.

On note également la présence d'instruments peu usités, comme le cor et le tuba, l'atténuation des ornements (vibrato discret et rythmique de Miles Davis ou de Lee Konitz), les arrangements de Gerry Mulligan (au saxophone baryton) et de Johnny Carisi, où les

Copyrighted material

registres graves sont souvent favorisés (*Godchild*, dans *Birth of the Cool*).

Sans rompre tout à fait avec le bop, le trompettiste Chet Baker, les saxophonistes Art Pepper et Paul Desmond (dans le quartet de Dave Brubeck) ou le Modern Jazz Quartet adhèrent à ces conceptions de 1948 à la fin des années 1950.

Parallèlement, en Californie, les musiciens donnent aussi une grande importance aux arrangements et aux sonorités différentes (emploi du hautbois, par exemple). Ce qu'on a étiqueté West Coast Jazz est surtout incarné par d'anciens membres de l'orchestre de Stan Kenton : Shorty Rogers, Shelly Manne et Jimmy Giuffre.

On peut voir une « suite » du cool dans les travaux tentés par l'atonalisme du théoricien André Hodeir et, plus tard, du flûtiste James Newton ou dans les climats installés par le vibraphoniste Gary Burton, voire encore dans le son du label E.C.M. (Edition of Contemporary Music).

Eugène LLEDO

Copyrighted material

COREA CHICK (1941-)

Pianiste, chef d'orchestre et compositeur américain de jazz de formation classique, Chick Corea a vu son style pianistique de même que ses compositions largement imités durant les années 1970 et 1980.

Né le 12 juin 1941 à Chelsea, dans le Massachusetts, Armando Anthony Corea commence à jouer du piano dès l'âge de quatre ans, reçoit ses rudiments de musique de son père, qui est un professionnel du jazz (trompettiste, contrebassiste et arrangeur) ; le jeune Chick Corea étudie le piano classique et écoute Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Horace Silver, Bud Powell. Il fréquente brièvement la Columbia University et la Juilliard School de New York, mais on le retrouve rapidement, dès le milieu des années 1960, en compagnie de Blue Mitchell, Willie Bobo, Cal Tjader et Herbie Mann, puis, à la fin de cette décennie, aux côtés de Stan Getz et de Miles Davis (*Filles de Kilimanjaro*, 1968 ; *Miles Davis at Fillmore West*, 1970). Dans les années 1970, Chick Corea dirige ses propres groupes, baptisés Circle et Return to Forever. S'inspirant du style de Bill Evans, d'Horace Silver et de McCoy Tyner, mais influencé aussi par Paul Hindemith, il devient *le* modèle à suivre pour les jeunes pianistes de jazz des années 1970. Son jeu à la main gauche se distingue par la fréquence des quartes. Une influence hispanique transparaît dans nombre de ses compositions et improvisations, comme en témoignent les célèbres titres *Spain* et *La Fiesta*. Sa composition intitulée *Windows* deviendra par ailleurs l'un des standards du jazz.

Copyrighted material

Utilisant les synthétiseurs et les claviers pour mettre en musique ses mélodies mêlant rythmes rock et espagnols, Chick Corea attire un public dépassant largement les cercles du jazz. En ce début de XXIe siècle, il continue à élargir ses expériences musicales ; il collabore ainsi avec le virtuose du banjo Béla Fleck et recrute Bobby McFerrin, dont le scat enrichit à merveille ses classiques. En 2009, Chick Corea a reçu le quinzième Grammy Award de sa carrière pour l'album *The New Crystal Silence* (2008), dans lequel il joue au côté du vibraphoniste Gary Burton. Après avoir reformé pour quelques enregistrements Return to Forever, un de ses plus illustres groupes, il dirige une nouvelle formation pour *The Vigil*, album paru en 2013.

Dans sa discographie, on retiendra : en solo, *Piano Improvisations* (1971) et *Expressions* (1994), en duo, *An Evening with Herbie Hancock and Chick Corea* (avec Herbie Hancock, 1978) et *In Concert, Zürich* (avec Gary Burton, 1979), comme leader, *Is* (1969), *Return to Forever* (1972), *My Spanish Heart* (1976), *Three Quartets* (1980), *Light Years* (1987), *The Chick Corea Akoustic Band* (1989), *Remembering Bud Powell* (1996).

E.U.

Copyrighted material

CRAWFORD HANK (1934-2009)

Le jazzman et bluesman américain Bennie Ross Crawford, Jr., naît à Memphis (Tennessee), le 21 décembre 1934. Il étudie le piano dès l'âge de neuf ans puis apprend le saxophone alto. Il fait rapidement la connaissance de Phineas Newborn, Jr., de Booker Little, de George Coleman. À Memphis, il accompagne des bluesmen locaux : B. B. King, Bobby Bland, Junior Parker... En 1953, il quitte sa ville natale pour Nashville, où il étudie la théorie musicale et la composition au Tennessee State College ; il y dirige un orchestre de rock'n'roll, Little Hank and the Rhythm Kings (son surnom de Hank provient de la ressemblance de son jeu à l'alto avec celui du saxophoniste de Memphis Hank O'Day). C'est à Nashville que Ray Charles l'entend, et décide de l'engager comme saxophone baryton, en remplacement de Leroy Cooper ; au retour de ce dernier, un an plus tard, Crawford revient à l'alto. En 1961, il devient directeur musical du big band que Ray Charles vient de former. On peut l'entendre dans *Ray Charles at Newport* (1958) ou *Modern Sounds in Country and Western Music* (1962). Il quitte Ray Charles en 1963 et forme son propre septette. De 1960 à 1970, il grave comme leader douze albums pour le label Atlantic, parmi lesquels *More Soul* (1960, avec le hit *Misty*), *True Blues* (1963-1964, avec *Skunky Green*) et *Mister Blues Plays Lady Soul* (1969). De 1971 à 1979, il enregistre, pour le label Kudu, huit albums musicalement moins aboutis. Un nouveau contrat avec Milestone lui permet de renouer avec son style originel (*Midnight Ramble*, 1982 ; *Indigo Blue*, 1983 ; *Roadhouse Symphony*, 1985). Il continue d'écrire de nombreux arrangements pour lui-même et d'autres musiciens, comme B. B. King, Lou Rawls, David « Fathead » Newman ou Etta

Copyrighted material

James. Il dirige ses propres groupes, co-dirige des combos avec l'organiste Jimmy McGriff (*Soul Survivors*, 1986 ; *Road Tested*, 1997), se produit avec le pianiste et chanteur de blues-rock Dr. John au sein du groupe Swamp Jam. Hank Crawford meurt le 29 janvier 2009, à Memphis. Son jeu au saxophone alto manifeste, par sa ferveur et son phrasé, les influences conjointes du gospel, du blues, de la soul music et du rhythm and blues illustré par Louis Jordan et Earl Bostic ; il a ouvert la voie à de jeunes saxophonistes alto comme David Sanborn.

E.U.

Copyrighted material

CRAY ROBERT (1953-)

Au début des années 1980, deux albums remarquables, *Who's Been Talkin'* (Tomato, 1980) et, surtout, *Bad Influence* (Hightone, 1983), magistralement produits par Bruce Bromberg, ont brusquement révélé Robert Cray. Une voix grasseyante digne des grands chanteurs de soul (Sam Cooke notamment), un jeu de guitare expressif, précis et fluide dont chaque note semble une *blue note*, un pied dans la tradition du blues texan-californien, un autre dans celle du soul-blues de Memphis, développant néanmoins des idées personnelles et originales : Cray s'imposait d'emblée comme le créateur d'un nouveau style de blues susceptible de renouveler un genre qui marquait alors le pas. Lorsque plusieurs de ses compositions, profondes et graves, seront reprises par Eric Clapton (*Bad Influence*) et Albert King (*Phone Booth*), le nouveau venu connaîtra soudain la consécration.

Robert Cray naît à Colombus, en Georgie, le 1er août 1953. Fils d'un militaire de carrière, ayant passé de longues années d'enfance en Allemagne, Cray n'est venu au blues que tardivement, après avoir surtout joué du rock psychédélique. C'est sa rencontre avec Albert Collins (qui demeurera sa principale influence) qui l'amène au blues. Une figuration dans un film où joue John Belushi (futur « blues brother » du cinéma), avec lequel il sympathise, lui vaut d'enregistrer son premier album, *Who's Been Talkin'*. Après *Bad Influence*, Cray connaît une décennie de vedettariat. Il enregistre un album par an, chaque fois salué par la critique et par le public, celui du blues autant que celui du rock, qui voit en lui un autre « guitar hero ». Cray est partout, sur les plus grandes scènes, dans tous les

Copyrighted material

festivals, sur les ondes et les plateaux télévisés. Il accompagne John Lee Hooker sur son triomphal album *The Healer* (1989), donne la réplique à Eric Clapton au Royal Albert Hall de Londres, et suscite de nombreux émules et imitateurs, devenant ainsi le chef de file d'un nouveau courant qualifié de « blues contemporain ».

Mais, au fil des ans, le genre devient procédé, les compositions sensibles cèdent la place à un sentimentalisme à l'eau de rose, les solos de guitare jadis pleins de feeling n'ont plus qu'une élégance glacée et mécanique. Et le statut de superstar de Cray nuit de toute évidence à son inspiration. Sa musique finit par être débitée en boucle sur les radios FM américaines, dans les salles d'attente des aéroports et les cabinets des dentistes. Lui-même semble s'ennuyer. Après plusieurs albums désincarnés où l'artiste se caricature lui-même, Cray, dont l'étoile a d'ailleurs beaucoup pâli dans tous les cercles qui l'encensaient, a choisi un long silence, ressurgissant en 2001 avec plus de punch et de maturité sur *Shoulda Been Home*, puis *Time Will Tell* (2003), *Twenty* (2005) et *Live From Across The Pond* (2006).

Gérard HERZHAFT

Copyrighted material

CRÉOLE MUSIQUE

Introduction

En matière musicale, la colonisation des Amériques et des Caraïbes a provoqué un processus de créolisation : de nouveaux instruments et de nouvelles formes ont été introduits ou ont pris naissance dans une société où voisinent Amérindiens et groupements créoles comme les Black Karibs, ladinos, caboclos brésiliens, esclaves nègres et colons européens.

• Les instruments étrangers importés

Les Amérindiens ont emprunté au Pérou et au Mexique une harpe rustique, sans pédale, le *charango*, sorte de mandoline à cinq cordes doubles dont la caisse sonore est constituée d'une carapace de tatou ; on retrouve cet instrument du Mexique à l'Argentine. Les Africains ont importé les arcs musicaux (*carimba* ou *caramba* au Guatemala et au Honduras), des instruments à percussion (*cajón* du Pérou) et, surtout, la *marimba*, sorte de xylophone très populaire dans les Caraïbes occidentales : il s'agit d'une adaptation locale du balafon par des populations déjà sensibilisées aux sonorités voisines du *teponaztli* des anciens peuples du Mexique, tambour de bois à deux langues correspondant à deux sons distincts.

• Les formes

La musique d'origine ibérique a pénétré dans toute l'Amérique espagnole et portugaise. Le fandango espagnol, devenu le *baile de*

Copyrighted material

pañuelos, s'appelle *jarabe* au Mexique, *marinera* au Pérou, *zamacueca* ou *cueca* au Chili et en Argentine. Au Mexique, les danses dérivées des zapateados hispaniques sont la *sandunga*, proche de la valse, le zapateado, la *jarana*, où alternent les rythmes 3/4 et 6/8, le *corrido*, issu de la romance espagnole, et les *huapangos*, danses où se mêlent des mesures à 2, 3 et 6 temps.

Le folklore mexicain se révèle très difficile à comprendre : les musiciens populaires – les *mariachis* – combinent sur leurs instruments importés des éléments africains, européens et amérindiens (mayas, aztèques, zapotèques et toltèques).

Les folklores chilien et argentin, d'inspiration hispano-africaine, ont acclimaté le fandango et le zapateado. Le folklore argentin s'est enrichi au XVIII^e^ siècle des chansons et danses créoles comme le *vidala*, le *baguala*, l'*estilo*, le *tonada*, le *zamba*, le *triste*, le *milonga*, le *yaravi* et le *gaucho*. Parmi les danses chantées, on compte le *carnaval*, le *bailecito*, le *chamamé*, le *sombrerito*, le *gato*, le *huaino*, la *polka*, la *cueca*, le *malambo*, le *chacarera*, le *media caña*. Ajoutons les *candomblés*, ces processions carnavalesques datant du XIX^e^ siècle où se révèlent des influences africaines. On retrouve au Chili la *cueca chilena*, une danse au rythme 6/8 d'origine nègre et le *tonada chilena*, où alternent un mouvement lent à 3/4 et un allegro en 6/8. Les rythmes africains se retrouvent également dans les danses péruviennes *cacharpán* et *zamacueca*, alors qu'en sont exemptes les danses *cachua* et *huaino*. Les Araucans associent danses et chants à des cérémonies rituelles : *nihuin*, *curetum*, *nuin*, *kunquen* et *choiqueprun*. Leurs principaux instruments sont, avec le *trukruka*, le *hulkul* – sorte de cor –, le *pifilka* – genre de fifre –, le *troltrol* – clairon –, le *lolkun* – sorte de trompette –, le *kinkekahue* – violon à deux cordes – et le *kultrun* – une espèce de grosse caisse. Quant au tango, c'est vers 1870, au moment où les Noirs de Buenos

Copyrighted material

Aires s'organisèrent en « nations » (regroupements d'après le pays d'origine), qu'il s'imposa en Uruguay. Cette danse d'origine africaine, comme la *calenda*, le *candomblé*, la *chicha*, la *bamboula* ou la *samba*, porte un nom dérivé de Xango, dieu du fer et de la guerre dans la mythologie yoruba. Le tango se répandit dans les bas-fonds de la capitale argentine vers 1890.

• La musique créole des Caraïbes

Dans le sillage de la colonisation fondée sur le système esclavagiste jusqu'au XIX^{e} siècle, la musique africaine a imposé ses rythmes, ses instruments et ses genres, surtout en Haïti, à Cuba, dans les îles et au Brésil. Dans les archipels caraïbes, les Amérindiens, ayant disparu, victimes de la conquête, influencèrent moins la musique populaire que les indigènes du continent, qui échappèrent en partie au massacre. Toutefois, un mélange de Nègres et d'Amérindiens, les Black Karibs de Saint-Vincent, déportés au Honduras en 1796, s'établit au Belize, au Guatemala, au Honduras et au Nicaragua. On distingue dans leur musique les genres dansés et ceux qui ne le sont pas. Parmi les premiers, citons les genres *berusu* (chants à la guitare), *abaimahani* (version féminine), *arumahini* (version masculine), *eremuna egi* (chants de travail avec accompagnement de tambours, *shaka* [crécelles] ou guitare) et *hungu (hu) ngu*. La musique des Karibs Garifunas différencie la *punta*, dansée en couples, de la *wanaragua*, danse pour hommes, et de la *chumba*, danse pour femmes, sur accompagnement de tambours.

Les influences amérindiennes, hispaniques et africaines se combinent dans les Caraïbes occidentales. On les retrouve dans les instruments de musique du Venezuela : *fotuto* – trompe en coquillage –, *botuto* – trompette en terre cuite –, *cumaco* – tambour –, les instruments à percussion d'origine nègre (*furruca*,

Copyrighted material

curveta – tambour – et *son*). De nombreuses danses sont d'ascendance africaine et hispanique au Venezuela : *corrido* et *galerón* (romances), *tomo* (chansons polyphoniques), *joropo* (chanson à trois temps). De telles influences sont perceptibles en Colombie, dans les danses : *porro* (danse binaire), *guabina* (danse ternaire), *pasillo* (alternance de rythmes 3/4 et 6/8), *tornellino* (tourbillon), *bambuco* (de Bambuc, une ville africaine) et *galerón* (ballade chantée). Au Costa Rica, le *punto guanacasteco*, qui se joue sur la *marimba*, s'apparente à la habanera espagnole. L'élément indien prédomine dans les danses du Nicaragua (*toro venado, toro huaco, zopilote, güegüence*), alors que les Ibériques ont marqué les chansons : *corrido, romance, pregón, amanesqueras*, etc.

Les traditions nègres où prédominent les tambours se sont imposées pour invoquer les dieux africains Ogun, Xango et Yemaya. Battre le tambour joue un rôle fondamental dans le vaudou haïtien. Plusieurs types de tambours *rada* (*adjunto* ou *manman*, *hounto* et *boula*) constituent l'orchestre des rituels congo ou petro avec l'*ogan*, cloche de fer à battant extérieur. Considéré comme un objet sacré, le grand tambour *assoto*, frappé par des hounsi, ne bat que dans des circonstances exceptionnelles. Les chants entonnés par les prêtresses mambo et les hounsi sont associés aux danses petro (*kita*, *boumba*), yanvalou, nago, congo, banda, mazone, crabigné et gragement exécutées pour célébrer le culte des Loa, ces esprits d'origine africaine.

La musique nègre s'est imposée à Cuba au travers des cérémonies de la Santería. Les cultes afro-cubains sont au nombre de quatre : lucumi ou anago, mayombe, abakua ou nañigo et vaudou haïtien ou Arara pratiqué par les travailleurs immigrés haïtiens. L'orchestre de la musique secrète comprend comme instruments :

Copyrighted material

tumba, *conga* – sortes de tambours –, *bongo* – deux petits tambours dont l'un émet un son aigu, l'autre un son grave –, *agogo* – sorte de cymbale –, *clave* – deux pièces de bois heurtées –, *guïro*, *maracas*, *quijida del burro* et *cencerro*. Au cours des fêtes publiques, bembés ou fiestas de solar, s'improvisaient chants et danses rituels, connus sous le nom de *guaguanco* ou *solares*. C'est de ces bembés que dériveraient les rythmes et formes musicaux divers : *cinquillo*, *rumba*, *son*, *caringa*, *guaracha*, *mambo*, *conga*, *cha-cha*, *pachanga* et la *habanera* au rythme lent à deux temps.

Dans les Indes occidentales, anciennes colonies britanniques, la musique nègre procède également des cérémonies rituelles kumina, convince, cumga, jonkonnu, warri. L'orchestre se compose d'instruments africains ou créoles : flûtes *caramanti*, flûte des marrons, flûte-nez, *abenghorn*, violon de bouche ou *bender* (*benta* en twi), *banjo* (*banja* ou *bangil*), *rookaw*, *jenkoving*, *cotter* ou *colta* (tambour ibo), *bon* ou *panya*, *gomba* et divers racleurs en gourdes. Dans les îles colonisées par la France – Guadeloupe, Martinique, Sainte-Lucie – s'est imposée la musique des esclaves africains, accompagnée par les tambours, le *guiro*, le *banza* – sorte de pandore – et les *maracas*. Les danses d'origine africaine, *calenda* ou *chica* (danse de la fécondité), *biguine*, *grage*, *lérose*, *roulé*, *mayoleur* et *guiambel* ne se dissocient pas des *bel airs* d'inspiration euro-africaine et des rythmes du ngoka.

La musique amérindienne du Brésil possède des chants caractéristiques : *No-za-ni*, *Na U-Ré Ku-A*, *Ku-A-Na* et la magnifique *Canidé lune-Sabbath*, la forme la plus répandue de l'art indien, et le *cataré* ou *catira*. Les apports nègres s'observent dans les instruments *atabaque*, *cuica* (tambours), *marimba*, *matraca*, *ganza*, *agogo*, clochette yoruba, *afoque*, petite flûte de bois et *berimbão*, arc musical. L'orchestre brésilien comporte aussi le

Copyrighted material

vialao, variété de guitare plate, le *cavaquinho*, sorte de viole, le *canambri*, sorte de tambour, le *puita*, le *xucalho* et le *reco-reco*, des racleurs-crécelles. Une collection de chants nègres a été recueillie en 1941-1942. Ils invoquent Yemanja, la déesse de la Mer (la Yemaya du panthéon yoruba, sœur de Xango), Dandalunda, Nana et saint Juremeiro, une divinité du culte caboclo. Les formes musicales typiques, *lundus* pour chanter, *batuques* et *sambas* pour danser, s'accompagnent du *bores*, sorte de trompette, de l'*incubias*, sorte de cor de chasse, et d'instruments à percussion tels que les *cuicas* (tambours à friction), les *recorecos* (bambou) et les *chocalhos* (hochets de métal). Parmi les danses nègres, on distingue les danses dramatiques (*congada* et *quilombos*), les danses liturgiques (*candomblé*, *macumba* et *xango*) et les danses populaires (*batuque*, *congo*, *coco*, *jougo*, *lundu*, *mocambique*, *samba*, etc.). L'influence portugaise s'exprima à travers les *modas*, les *fados*, les *solaos* (sérénades), les *acalantos* (berceuses) et se combina aux rythmes espagnols : *tyranne*, *bolero*, *fandango*. La habanera a donné naissance au *tanguinho*. Il existe une grande variété de formes de danses et de chansons comme la *seresta*, l'*embolada*, le *jongo*, la *chula*, l'*abolo*, le *côco*, le *carretilha*, le *martello*, la *tayera*, l'*arrazar*, le *tôada*, le *cortajaca*. Mais la forme la plus nationale s'identifie aux *saudades*, où l'on distingue la *modinha* portugaise du XVIII^e^ siècle, la *samba* ternaire et le *chôro* strictement instrumental, la *marcha* et la *maxixe*. Dans une série de quatorze *chôros* datant de 1924-1929, Heitor Villa-Lobos (1887-1959) a voulu « synthétiser les différentes modalités de la musique brésilienne, indienne et populaire ».

Avec ses racines africaines, la musique populaire des Caraïbes triomphe à l'époque du carnaval, que ce soit à Rio de Janeiro, à Port-au-Prince, à Port of Spain ou à Panamá. Les traditions

Copyrighted material

africaines ont également donné naissance au jazz dans le sud des États-Unis.

Oruno D. LARA

Bibliographie

G. Béhague, *Music in Latin America : an Introduction*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs (N.J.), 1979 ; *Musiques du Brésil : de la cantoria à la samba-reggae*, Actes Sud, Arles, 1999

G. H. Béhague dir., *Music and Black Ethnicity : the Caribbean and South America*, Transaction Publishers, New Brunswick (N.J.), 1994

G. Borras dir., *Musiques et sociétés en Amérique latine*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2000

C. Braïloïu, *Problèmes d'ethnomusicologie*, G. Rouget éd., Minkoff, Genève, 1973 (rééd. de textes de 1931-1959)

G. Chase, *A Guide to the Music of Latin America*, AMS Press, New York, 1972 ; *America's Music : from the Pilgrims to the Present*, University of Illinois Press, Urbana (Ill.), 1987

R. Crawford, *The American Musical Landscape*, University of California Press, Berkeley, 1993

V. Doucet, *Musiques et rites afro-américains : la marimba éclôt dans les astres*, L'Harmattan, Paris, 1989

C. Hamm, *Music in the New World*, Norton, New York, 1983

K. G. Izikowitz, *Musical and Other Sound Instruments of the South American Indians : A Comparative Ethnographical Study*, Elanders, Göteborg, 1935, rééd. S. R. Publishers, East Ardsley (G.-B.), 1970

G. Herzhaft, *Americana. Histoire des musiques de l'Amérique du Nord, de la préhistoire à l'industrie du disque*, Fayard, Paris, 2005

J. H. Kwabena Nketia, *The Music of Africa*, V. Gollancz, Londres, 1975

P. Manuel, *Caribbean Currents : Caribbean Music from Rumba to Reggae*, Temple University Press, Philadelphie, 2006

M. A. Marcondes dir., *Enciclopédia da música brasileira : erudita, folclórica, popular*, Art Editora, São Paulo, 1998.

Copyrighted material

CROSBY BING (1904-1977)

Né à Tacoma, dans l'État de Washington, Harry Lillis Crosby est le quatrième enfant d'une famille où l'on goûte fort la musique ; bon chanteur mais cancre notoire, il consacre ses jeunes années au football américain et au base-ball. La légende veut qu'il ait emprunté son nom d'artiste au titre d'une bande dessinée qu'il adorait, *The Bingville Bugle*. Son ardeur limitée pour le travail ne l'empêche pas d'être, pour un temps, étudiant en droit à l'université de Gonzaga : il s'y fait surtout remarquer par ses qualités vocales. Il décide alors de devenir professionnel et commence son apprentissage dans les orchestres de jazz. Bing Crosby éprouve une grande admiration pour des chanteurs comme Al Jolson, Mildred Bailey et surtout Louis Armstrong. Paul Whiteman, qui dirigeait le plus grand orchestre de jazz « blanc » de l'époque, l'engagea : il devint ainsi le compagnon d'Eddie Condon et de Bix Beiderbecke.

Pourtant, la célébrité ne vient que lorsqu'il change de style : abandonnant le projet d'être un grand chanteur de jazz, il met à profit, en 1931, une affection soudaine de ses cordes vocales qui fait de lui le baryton melliflue à la voix de velours : le *Crosby sound* est né, qui va influencer tous les crooners américains. Bing Crosby a la chance d'arriver à un moment particulièrement favorable : l'usage généralisé du microphone et de l'amplification appelle l'apparition du style crooner, et l'industrie des variétés, à cause de ces innovations techniques, connaît alors une rapide expansion.

Les professionnels du cinéma songent très vite à tirer parti de la popularité de Bing Crosby. Il obtient son premier grand rôle en

Copyrighted material

1933, celui d'un professeur distrait, dans *College of Humor*. Il tourne plusieurs comédies, dont les plus fameuses sont les sept *Roads* ; associé à Bob Hope, Bing Crosby y démontre son habileté : ces films comiques à grosses ficelles, dont le premier fut *The Road to Singapore* (1940), sont loin d'être des chefs-d'œuvre ; ils valent surtout par la capacité des deux compères à faire passer les gags les plus éculés et les plaisanteries les plus convenues. Dans ses comédies, Bing Crosby joue presque toujours le même personnage, celui du gaillard nonchalant qui prend la vie du bon côté : *Pennies from Heaven* et *Sing you Sinners* (1938) sont les exemples les plus caractéristiques de ce genre de film.

Bing Crosby interpréta, dans les années 1940 et 1950, plusieurs rôles dramatiques ; il fut par deux fois un prêtre très convaincant (dans *Bells of Saint Mary's* (1945) et dans *Going my Way*, pour lequel il obtint un oscar en 1944). Sa meilleure composition est peut-être celle de l'alcoolique en détresse qu'il interprète au côté de Grace Kelly dans *The Country Girl*.

Bing Crosby ne se considéra jamais comme un véritable acteur ; il aimait dire qu'il n'était qu'un « individu moyen » (*average guy*) sans talent particulier. Cette modestie n'était pas feinte. En fait, il était un remarquable professionnel du spectacle, l'un des premiers à introduire, sous une forme très édulcorée, l'héritage du jazz dans l'univers des variétés. Il aimait reconnaître sa dette à l'égard des grands chanteurs noirs. Mais Bing Crosby a surtout représenté le symbole de ce que l'Américain moyen rêvait d'être : décontracté, libéré des soucis matériels, un brave garçon en dépit de quelques excès. Ses premiers succès ont d'ailleurs coïncidé avec la grande dépression : il était la preuve vivante de la réussite de la civilisation américaine à un moment où le désastre économique la rendait fort incertaine. Une des chansons les plus célèbres de Crosby eut pour

Copyrighted material

titre *Accentuate the Positive* : c'était là l'essentiel de son programme.

Jean-Louis FABIANI

Copyrighted material

DAMERON TADD (1917-1965)

Pianiste, arrangeur et compositeur, le jazzman américain Tadd Dameron a écrit autour de mélodies subtiles des partitions harmoniquement très élaborées. « Figure marquante du jazz de l'après-guerre, il est le premier à transposer de manière entièrement convaincante le langage bop au grand orchestre » (Alain Tercinet).

Tadley Ewing Peake Dameron naît le 21 février 1917 à Cleveland, dans l'Ohio. Il se fait d'abord connaître comme arrangeur et compositeur pour big bands, en particulier, au début des années 1940, pour Harlan Leonard (pour qui il compose notamment *Dameron Stomp* et *A la Bridges*, 1940). Dizzy Gillespie utilise certains de ses plus beaux thèmes, parmi lesquels *Good Bait* (1947) et *Our Delight* (1949), et, à la tête de son big band, crée en 1948 sa vaste pièce orchestrale *Soulphony* au Carnegie Hall de New York. Les petites formations que Dameron dirige sur la côte est des États-Unis et en Europe de la fin des années 1940 au milieu des années 1950 l'amènent au faîte de sa popularité. Ils comprennent en effet des musiciens de la stature des trompettistes Fats Navarro, son meilleur interprète, ou Clifford Brown. En mai 1949, il se produit au Festival international de jazz de Paris, où il codirige avec Miles Davis un quintette qui comprend James Moody, Kenny Clarke et Barney Spieler.

Bien qu'il compose à l'occasion des ballades méditatives, comme *If You Could See Me Now* (pour Sarah Vaughan, 1946), les mélodies qu'il compose sont en général résolument optimistes (*Hot House*, 1945 ; *Lady Bird*, 1947 ; *Casbah*, 1949) et se caractérisent

Copyrighted material

par des harmonies novatrices, toutefois fondées sur des suites d'accords classiques. Pianiste au toucher délicat et aux attaques percussives, il se produit rarement en solo. L'une de ses œuvres les plus renommées, la vaste composition *Fontainebleau* (1956), ne laisse place à aucun passage improvisé. À partir de 1961, Dameron compose pour des albums enregistrés par des solistes – Milt Jackson, Sonny Stitt, Blue Mitchell... – accompagnés de grandes formations. Il meurt le 8 mars 1965 à New York.

E.U.

Copyrighted material

DAVIS ART (1934-2007)

Peu apprécié sur le Vieux Continent, où une tenace tradition maintient séparés le monde du jazz et l'univers des musiques savantes, repoussé par une certaine Amérique qui n'admet pas la contestation des ostracismes nés d'un racisme quasi général, le contrebassiste américain Art Davis a peiné à obtenir la reconnaissance que lui vaudraient pourtant les multiples facettes de son indéniable talent. Les louanges des plus grands n'y ont rien pu changer : il est resté confiné dans une très injuste semi-obscurité.

Arthur David Davis naît à Harrisburg, en Pennsylvanie (États-Unis) le 6 décembre 1934. Il prend ses premières leçons de piano dès l'âge de cinq ans et pratique le tuba pendant sa scolarité. En 1951, il opte définitivement pour la contrebasse, qu'il travaille avec Roger Scott, chef de pupitre à l'Orchestre de Philadelphie. Dès ses dix-sept ans, il est recruté – en dépit des préjugés raciaux dominants – dans l'Orchestre symphonique de Harrisburg. Il poursuit ses études musicales à partir de 1953, à la prestigieuse Juilliard School of Music de New York (avec le violoncelliste Laszlo Varga) et à la Manhattan School of Music (avec Anselme Fortier, membre de l'Orchestre philharmonique de New York). La maladie de sa mère le contraint à interrompre sa formation classique en 1956. Il s'adonne alors au jazz à la tête d'un petit groupe instrumental. Le grand batteur Max Roach le remarque et, de 1958 à 1961, l'engage à de nombreuses reprises (*Max Roach Quintet : Live At Newport*, *Deeds, Not Words*, 1958 ; *The Many Sides Of Max Roach*, 1959 ; *Percussion Bitter Sweet*, 1961), et le présente à John Coltrane. À la même époque (1959-1961), Dizzy Gillespie l'appelle

Copyrighted material

dans les ensembles qu'il dirige et le retient pour les tournées qu'il effectue en Europe (*Copenhagen Concert*, 1959 ; *Live At Newport 1960*, 1960 ; *Gillespiana*, 1960).

À New York, Art Davis se partage entre les clubs de jazz, la télévision, les studios d'enregistrement et les participations régulières à de grands orchestres symphoniques, parmi lesquels le Symphony of the Air (1962-1963) – phalange qui regroupe, après le départ d'Arturo Toscanini, en 1954, beaucoup de musiciens issus du N.B.C. Symphony Orchestra – et l'Orchestre de la C.B.S. (1969-1970). Il enregistre avec des personnalités aussi différentes que Coleman Hawkins (*Bean Stalkin'*, 1960), Clifford Jordan (*A Story Tale*, 1961), Abbey Lincoln (*Straight Ahead*, 1961), Booker Little (*Out Front*, 1961), Roland Kirk (*We Free Kings*, 1961), Gil Evans (*Into The Hot*, 1961), Gene Ammons (*Boss Soul*, *Up Tight*, 1961), Freddie Hubbard (*Ready For Freddie*, 1961 ; *The Artistry Of Freddie Hubbard*, 1962), Ahmad Jamal (*Macanudo*, 1962), Elvin Jones (*Elvin !*,1961), McCoy Tyner (*Inception*, 1962), Eric Dolphy (*Vintage Dolphy*, 1962), Clark Terry (*All American*, *Live At The Village Gate*, 1962), Count Basie (*Back With Basie*, *Easin' It*, 1962), Art Blakey (*Jazz Message*, 1963), Bill Evans (*Theme From The VIPs And Other Great Songs*, 1963)... Surtout, il travaille avec John Coltrane (épisodiquement entre 1958 et 1967, pratiquement à plein temps en 1961), qui le retient pour trois albums historiques : *Africa/Brass* (1961), *Olé Coltrane* (1961) et *Ascension* (1965). Quelle que soit leur appartenance esthétique, tous apprécient au plus haut point la maîtrise technique dont fait preuve Art Davis, la puissance de sa sonorité, la fermeté sécurisante en même temps que la souplesse de son soutien.

On remarque sa présence aux shows télévisés de Merv Griffin et aux spectacles de Judy Garland. Mais la critique américaine, qui l'a

Copyrighted material

longtemps tenu en haute estime, va lui devenir hostile après une série de prises de position publiques en faveur de l'égalité raciale au sein des orchestres symphoniques américains. Le comble est atteint quand Art Davis traîne en 1969 l'Orchestre philharmonique de New York devant les tribunaux pour pratiques discriminatoires. Le procès est perdu, et le musicien se retrouve sur la liste noire qui écarte de la scène et des studios les musiciens révoltés par toutes les formes de ségrégation. Il forge alors, ironiquement, le qualificatif « whitelisted » pour remplacer celui de « blacklisted » ! Suit une longue traversée du désert pendant laquelle il ne trouvera guère d'engagements qu'auprès de Thelonious Monk (en 1973) et du cirque de Moscou !

Art Davis se remet alors aux études : il obtient en 1976 deux masters – en musique et en psychologie – puis, en 1982, un Ph.D de psychologie clinique ; il va dès lors travailler principalement comme psychologue. Il publie en 1975 une méthode de contrebasse – *The Arthur Davis Method for Double Bass* –, où il adapte les doigtés du violoncelle à son instrument. Il ne refait véritablement surface musicalement qu'à partir de 1979, notamment en trio avec Hilton Ruiz (piano) et Greg Bandy (batterie), avec lesquels il enregistre l'album *Reemergence* (1980)... En 1985, il enregistre comme leader *Life*, avec Pharoah Sanders, John Hicks et Idris Muhammad. En 1986, il s'installe en Californie, où il pratique simultanément l'enseignement – à l'université de Californie à Irvine –, le jazz et la psychothérapie. Il organise régulièrement des concerts en mémoire de John Coltrane, et participe en 1989 à une tournée au Japon, le Coltrane Legacy Tour, en compagnie de la femme – Alice – et des fils – Oran et Ravi – de Coltrane, ainsi que de Roy Haynes. En 1995, il enregistre encore, comme leader, *A Time Remembered*, avec Ravi Coltrane, Herbie Hancock et Marvin « Smitty » Smith. Il reste toujours fidèle à la musique classique et

Copyrighted material

apparaît fréquemment dans les rangs de l'Orchestre symphonique du comté d'Orange et de l'Orchestre symphonique de Los Angeles. Art Davis meurt le 29 juillet 2007 à Long Beach (Californie).

Pierre BRETON

Copyrighted material

DAVIS MILES (1926-1991)

Introduction

Plus que tout autre, Miles Davis aura eu la durée. Plus que tout autre, il aura eu la permanence. C'est presque inchangé qu'il a traversé le bop, le cool, le hard bop, le free jazz, la pop music. Même l'usage de l'amplification électronique et de la sourdine wa-wa qu'il affectionne pendant les années 1970 n'est pas parvenu à altérer une voix qui trouve une jeunesse éternelle dans l'immobilité. Un masque impénétrable, une désinvolture à la limite de l'arrogance, une musique hautaine, comme aspirée par le silence : Miles Davis s'offre et se refuse à la fois dans de fascinantes extases solitaires.

• The Young Rebel

Miles Dewey Davis, III, naît le 25 mai 1926 à Alton, dans l'Illinois. Le père est dentiste et le milieu aisé. Son enfance à Saint Louis (Missouri), où la famille est installée depuis 1927, est baignée de musique : on pratique le piano, le violon, on écoute Duke Ellington. À treize ans, Miles reçoit sa première trompette et fait ses débuts dans l'orchestre de son lycée. C'est tout naturellement qu'il s'insère dans la tradition des trompettistes de Saint Louis (Clark Terry, « Shorty » Baker, Joe Thomas, Irving « Mouse » Randolph). Son admiration va alors à Bobby Hackett et à Freddie Webster. Très tôt affluent les propositions d'engagement. Mais les parents tiennent aux études. Il entre cependant dans l'orchestre Blue Devils d'Eddie Randall (1941-1943). Son professeur, Elwood Buchanan, ancien

Copyrighted material

trompettiste d'Andy Kirk, lui fait travailler la vélocité et l'encourage à jouer sans vibrato. En 1944, il rencontre Charlie Parker et Dizzy Gillespie à l'occasion d'une tournée à Saint Louis de l'orchestre de Billy Eckstine. C'est le tournant décisif de sa vie musicale. S'il s'installe à New York, c'est moins pour suivre les cours de la Juilliard School of Music que pour hanter la 52e Rue, où Charlie Parker l'a déjà pris sous son aile. En 1945, il enregistre ses premières plages avec « Bird ». Il l'abandonne en 1946 pour une tournée de cinq mois avec l'orchestre de Billy Eckstine. Dès son retour, en 1947, il fait partie de l'illustre quintette de Charlie Parker avec Max Roach, Duke Jordan et Tommy Potter.

• Birth of the Cool

Miles a dix-neuf ans à peine et se prépare déjà à se lancer dans une autre aventure. Gil Evans et Johnny Carisi, arrangeurs de l'orchestre de Claude Thornhill, lui proposent de tenir la trompette dans une formation d'une rare originalité. Elle rassemble en effet, outre John Lewis (piano), Al McKibbon (contrebasse) et Max Roach (batterie), un ensemble de souffleurs totalement inouï : Mike Zwerin (trombone), Sandy Siegelstein (cor), Bill Barber (tuba), Lee Konitz (saxophone alto) et Gerry Mulligan (saxophone baryton). Après les fulgurances acrobatiques du bop naît une musique intimiste, feutrée, rêveuse, qui pousse le mariage des timbres et des couleurs jusqu'à l'ébriété. Une petite maison de disques, Capitol, enregistre en trois séances (1949 et 1950) la valeur de quatre 78-tours regroupés dans un album désormais historique, *Birth of the Cool*. Mais Gil Evans tombe malade et, après un bref succès d'estime et un court passage au Royal Roost, l'ensemble disparaît. En 1949, Miles Davis fonde avec Tadd Dameron un orchestre – le Tadd Dameron's Big Ten – où se retrouvent notamment Kai Winding (trombone) et Kenny Clarke (batterie), mais qui, lui aussi, doit disparaître sur un semi-

Copyrighted material

échec. Miles Davis traverse alors une première période de silence. Il revient progressivement sur la scène en montant de petits ensembles – avec Sarah Vaughan, Sonny Rollins, Art Blakey, Jackie McLean, Horace Silver, Charlie Mingus... – pour des séances enregistrées par Blue Note ou Prestige.

• Kind of Blue

Quand Miles Davis retrouve, en 1954, Thelonious Monk, Milt Jackson, Percy Heath et Kenny Clarke pour interpréter de mémorables *The Man I Love* ou *Bag's Groove*, l'indifférence est encore totale. C'est au premier festival de jazz de Newport (1955) que le public redécouvre enfin ce musicien lunaire. Il fonde alors avec John Coltrane, Red Garland, Paul Chambers et Philly Joe Jones un quintette de rêve – auquel se joint parfois Cannonball Adderley – pour des séances prodigieuses qui constituent un sommet de l'histoire du jazz : en naissent *'Round About Midnight* (1955-1956) et *Workin'*, *Steamin'*, *Relaxin'*, *Cookin'* (1956). En 1957, il est accueilli à Paris par Jean-Paul Sartre, Juliette Gréco et Jeanne Moreau. Il y improvise avec Barney Wilen, René Urtreger, Pierre Michelot et Kenny Clarke une musique qui fera date pour le film de Louis Malle *Ascenseur pour l'échafaud*. Cette même année, il s'associe avec un autre revenant, Gil Evans, et, avec trois albums incontournables – *Miles Ahead* (1957), *Porgy and Bess* (1958), *Sketches of Spain* (1959) –, redonne une nouvelle jeunesse au style cool. 1959 voit également naître un des témoignages les plus aboutis, non seulement du jazz, mais aussi de la musique du XX^{e} siècle, l'album *Kind of Blue*.

• Jazz fusion

Copyrighted material

Le très remuant Miles Davis ne peut concevoir de se figer sur ces sommets, aussi glorieux soient-ils, même avec des partenaires comme John Coltrane, Bill Evans, Wynton Kelly, Jimmy Cobb, Paul Chambers ou Hank Mobley. Il reconstitue donc de nouveaux quintettes avec Wayne Shorter (saxophone ténor), Herbie Hancock (piano), Ron Carter (contrebasse), Tony Williams (batterie)... L'élite de la nouvelle génération s'y succédera : Chick Corea (piano), Keith Jarrett (piano), Jack DeJohnette (batterie), Airto Moreira (percussions latino-américaines), Joe Zawinul (claviers électriques), des transfuges de la pop music comme John McLaughlin, Dave Holland et Jack Bruce, ainsi qu'une armée de saxophonistes – George Coleman (1963-1964), Sam Rivers (1964), Steve Grossman (1969-1970), Dave Liebman (1972-1974), Gary Bartz (1970-1971), Carlos Garnett (1972), Sonny Fortune (1972, 1974, 1975). Cet infatigable et infaillible découvreur de talents se laisse attirer par le rock et les musiques indiennes. Il pratique la boxe et préfère pour un temps les martèlements binaires brutaux aux polyrythmies complexes de ses batteurs d'autrefois. Bien que restant en marge des tentations anarchisantes du free jazz, Miles Davis propose maintenant une musique plus tendue – l'amplification électronique lui donnant une sonorité plus cassante et agressive –, une musique poignante où se raréfient les notes. Une nouvelle fois, il disparaît brutalement en 1975, la voix brisée par une intervention chirurgicale anodine, après un accident de voiture, une opération d'une hanche et de sérieux problèmes cardiaques. Peut-être aussi était-il arrivé au bout de ce chemin-là. C'est ce que semble dire cette retraite de six ans, d'autant plus mystérieuse qu'elle se double d'un silence discographique total.

Résurrection en 1981. Miles Davis multiplie les tournées, en Europe surtout, avec une prédilection pour Antibes, Nice et Paris, où il se sent chez lui. À l'exception de John McLaughlin, il ne

Copyrighted material

rappelle aucun de ses anciens partenaires. C'est d'horizons nouveaux dont il a besoin. Il fréquente le monde de la chanson américaine (Michael Jackson, Sting, Prince) et s'entoure de musiciens de plus en plus jeunes. Jouer avec Miles est un raccourci vers la gloire qu'ont emprunté Bob Berg, Gary Thomas et Kenny Garrett (saxophone), Mike Stern, Barry Finnerty et John Scofield (guitare électrique), Robert Irving et Adam Holzman (claviers), Marcus Miller, Felton Crews et Darryl Jones (contrebasse), Al Foster et Vincent Wilburn (batterie), Sammy Figueroa, Steve Thornton, Mino Cinelu et Marilyn Mazur (percussions)... Jamais le magicien ne sera l'ancêtre. Dix ans encore – jusqu'à sa mort, le 28 septembre 1991, à Santa Monica, en Californie – résonneront les sombres envoûtements de Miles Davis.

• Aura

Rarement le jazz aura connu à la fois une telle précocité et une telle longévité musicales. Pourtant, les facultés techniques de Miles Davis sont limitées. Même si elles se sont affermies avec le temps, nous restons bien loin de la virtuosité triomphante de Fats Navarro et de Dizzy Gillespie. Maître il l'est, mais de la conduite du discours, de l'économie des moyens. « Vous savez, ce n'est pas la peine de faire des tas de notes. Il suffit de jouer les plus belles » : ces propos, rapportés par Francis Marmande, le définissent tout entier. Son timbre est l'un des plus dense de l'histoire du jazz. Incisif dans l'aigu, brumeux dans le grave, Miles Davis sait enchaîner plaintes rauques et souffles à peine modulés. Une absence de vibrato, une subtile utilisation de la sourdine wa-wa, une émission d'une étonnante précision, un instrument accordé volontairement un peu bas donnent à sa sonorité, à la fois tendue et détimbrée, un grain que seul peut-être Chet Baker saura approcher. Le phrasé dissimule un swing ambigu, flottant, indécis. Peu enclin

Copyrighted material

aux modulations, Miles Davis baigne dans un monde modal voué à la contemplation harmonique. Est-ce pour casser ce statisme rythmique, pour animer ce hiératisme naturel qu'il choisit le plus souvent de s'entourer de partenaires dérangeants, de musiciens étrangers à son univers, de batteurs toujours très puissants, aimant les ruptures de tempo et les accents cahoteux ? Miles Davis n'a vraiment retrouvé sa famille que dans la musique pacifiée de Gil Evans. Amoureux du non-dit, de la brisure, il nous offre d'infinies paraphrases sur des thèmes de ballades, avec un lyrisme délicat qui fait écho au chant voilé de Bix Beiderbecke. Il sait aussi pousser le blues, lancinant et morbide, jusqu'à l'aspérité. Miles Davis aura traversé et fécondé tous les styles, sans que s'altère ce jeu linéaire, pointilliste, brûlant comme la glace, sans que s'efface cette présence à la fois légère et oppressante qui se fond dans le silence. *In a silent way*.

Pierre BRETON

Bibliographie

F. BERGEROT, *Miles Davis : introduction à l'écoute du jazz moderne*, Seuil, Paris, 1996

I. CARR, *Miles Davis : a Critical Biography*, Morrow, New York, 1982 (trad. de l'anglais par C. Collins *Miles Davis*, coll. Epistrophy, Parenthèses, Roquevaire, 1991) ; *Miles Davis : the Definitive Biography*, Thunder's Mouth Press, New York, 1998

J. CHAMBERS, *Milestones : the Music and Times of Miles Davis*, University of Toronto Press, Toronto, 1990

G. COLE, *The Last Miles : the Music of Miles Davis, 1980-1991*, Equinox, Londres, 2005

L. CUGNY, *Électrique : Miles Davis, 1968-1975*, A. Dimanche, Marseille, 1993

M. DAVIS (avec Q. Troupe), *Miles : the Autobiography*, Simon and Schuster, New York, 1989 (*Miles : l'autobiographie*, trad. de l'américain par C. Gauffre, Presses-Pocket, Paris, 1991)

A. GERBER, *Miles Davis : la ballade du honky-tonk man*, Fayard, Paris, 2003

Copyrighted material

J.-P. JACKSON, *Miles Davis*, Actes sud, Arles, 2007
A. KAHN, *Kind of Blue : the Making of the Miles Davis Masterpiece*, Da Capo Press, New York, 2000
E. NISENSON, *'Round about Midnight : a Portrait of Miles Davis*, Dial Press, New York, 1982, éd. revue et augmentée Da Capo Press, New York, 1996 (*'Round about Midnight : un portrait de Miles Davis*, trad. de l'américain par M. Perrin, Denoël, Paris, 1983)
T. OWENS, *Bebop : the Music and its Player*s, Oxford University Press, Oxford et New York, 1995
J. SZWED, *So What : The Life of Miles Davis*, Simon and Schuster, New York, 2002.

Copyrighted material

DEARIE BLOSSOM (1926-2009)

La chanteuse américaine Blossom Dearie suscita un véritable culte par sa voix jazzy et ses élégants accompagnements au piano. Elle connaîtra la célébrité pour ses interprétations des chansons *I'm Hip* et *Peel Me a Grape* ainsi que pour les six albums enregistrés chez Verve Records.

Née le 28 avril 1926 à East Durham, dans l'État de New York, Blossom Margrete Dearie reçoit dans un premier temps une formation de pianiste classique. Mais elle est rapidement gagnée par la fièvre du jazz. Établie à New York, elle devient membre de The Blue Flames, formation vocale associée au big band de Woody Herman. Installée à Paris en 1952, elle chante avec The Blue Stars, octette vocal qui devient célèbre après avoir enregistré en 1954, en français, pour Barclay, *La Légende du Pays aux oiseaux* (adaptation, par Michel Legrand, de *Lullaby of Birdland*), et qui donnera naissance aux Double Six et aux Swingle Singers. Elle épouse en 1955 le jazzman belge Bobby Jaspar, et regagne l'année suivante les États-Unis. Lancée dans une carrière solo, Blossom Dearie insiste pour que le public qui vient la voir chanter ne fume pas pendant ses représentations afin qu'elle puisse conserver sa voix délicate. Vedette phare des cabarets dans les années 1960, elle se produit à Londres, dans les clubs d'Annie Ross (Annie's Room) et de Ronnie Scott, ainsi qu'à New York, notamment au Danny's Skylight Room, où elle donne son dernier spectacle en 2006. En 1972, elle avait fondé son propre label, Daffodil Records, pour lequel elle enregistrera les albums *Blossom Dearie Sings* (1973-1974), *From the Meticulous to the Sublime* (1975), *My New*

Copyrighted material

Celebrity is You (1976), *Winchester in Apple Blossom Time* (1977), *Needlepoint Magic* (1979), *Et tu Bruce* (1984). Blossom Dearie meurt le 7 février 2009, à New York.

E.U.

Copyrighted material

DEJOHNETTE JACK (1942-)

Au delà des nombreuses facettes d'un talent multiforme qui s'exprime aussi bien par le chant et aux percussions que sur les claviers, s'affirme la haute stature de l'un des rares batteurs qui s'inscrive dans la grande lignée des maîtres de l'instrument. À contre-courant de la tendance à la simplification du jeu qui s'instaure à la fin du xx^{e} siècle, Jack DeJohnette incarne toute la richesse d'un héritage assumé, et démontre avec éclat sa capacité à en renouveler le langage.

Jack DeJohnette naît à Chicago (Illinois), le 9 août 1942, dans un milieu familial ouvert à la musique. Dès l'âge de quatre ans, il commence à travailler le piano. Pendant dix ans, il en poursuivra l'étude – mais aussi celle du saxophone – avec Viola Burns. Au lycée, il joue de la contrebasse avant de s'intéresser à la batterie. Son oncle, un disc-jockey célèbre du South Side de Chicago, Roy I. Wood, Sr., lui fait découvrir le jazz. Après avoir obtenu un diplôme au Conservatoire de Chicago, Jack DeJohnette entre à l'université. Il joue au sein de divers groupes locaux et se consacre alors essentiellement à la batterie. À cette époque, il côtoie tout aussi bien les bluesmen du South Side que certains modernistes – qui s'expriment, depuis 1965, dans l'Association for the Advancement of Creative Musicians (A.A.C.M.) – et, en 1966, joue pour la première fois au sein du quintette de John Coltrane, au côté de Rashied Ali. Cette même année 1966, il s'établit à New York, où il trouve divers engagements auprès de John Patton, Jackie McLean, Charles Lloyd, Betty Carter, Bill Evans et Stan Getz (1966-1968). Il rejoint Miles Davis et figure, en 1969, sur l'album *Bitches Brew*,

Copyrighted material

qui rassemble notamment, autour du trompettiste, Wayne Shorter, Bennie Maupin, Chick Corea, Dave Holland, John McLaughlin et Joe Zawinul. Pour plusieurs concerts, il rejoint Thelonious Monk (1970-1972). Plébiscité par les studios, il enregistre beaucoup, avec George Benson, Joe Henderson, Pat Metheny, Joe Farrell, Freddie Hubbard, McCoy Tyner, Stanley Turrentine, Herbie Hancock, Eric Gale, Hubert Laws, Ron Carter et Frank Foster. Il crée en 1975 le groupe de jazz-rock Compost, avec lequel il effectue de nombreuses tournées. Débute alors une étroite association avec Keith Jarrett qui durera plus de dix ans, avec un répertoire essentiellement constitué de standards du jazz. Parallèlement il fonde plusieurs ensembles dont le guitariste John Abercrombie sera, le plus souvent, le pivot : Directions, avec Peter Warren, Mike Richmond et Alex Foster (1975) ; New Directions, avec Eddie Gomez et Lester Bowie (1978) ; Special Edition, avec Arthur Blythe et David Murray (1979) ; Gateway, à l'orée des années 1980, avec Dave Holland. Il signe en 1981, en collaboration avec Charlie Perry, un ouvrage intitulé *The Art of Modern Jazz Drumming*. Ses nouveaux partenaires s'appellent maintenant John Purcell, Chico Freeman, Baikida Carroll, Rufus Reid, Charlie Persip, Howard Johnson. En 1985, il grave sous son nom un disque – c'est le troisième – consacré à des solos de piano. En 1986, il appartient, en association avec Gary Peacock, au trio de Keith Jarrett et à Song X, formation dirigée par Ornette Coleman et Pat Metheny. Dans l'écheveau touffu d'une vaste discographie, il fréquente Greg Osby, Gary Thomas, Mick Goodrick, Lonnie Plaxico, Nana Vasconcelos, Joshua Redman, Ravi Coltrane, Vernon Reid, John Scofield, Will Cahorn, Terje Rypdal, Steve Swallon, Vincent Herring, John Surman, Sonny Rollins, Steve Kuhn, Charlie Haden, Miroslav Vitous et Michael Brecker. Son activité reste soutenue, et il faut noter que le trio qu'il forme avec Keith Jarrett et Gary Peacock

Copyrighted material

continue d’enregistrer abondamment, notamment pour la firme E.C.M.

Chanteur et pianiste confirmé, accessoirement – comme Bernard Lubat – joueur de mélodica, Jack DeJohnette est l’un des batteurs les plus originaux de sa génération. S’entourant volontiers de musiciens qui se situent aux frontières de la plus remuante avant-garde, il réussit le tour de force d’unir, dans un style très imaginatif, la puissance animale d’un Elvin Jones aux subtilités d’un Roy Haynes. Fils à la fois de Max Roach et de Tony Williams, il porte à un niveau inégalé un art combinatoire de rythmes et de sons qui impressionne par sa variété et son intelligence. Dans une sorte de chorus infini, le tempo est maintenu de manière ferme mais implicite, permettant ainsi les plus folles envolées libertaires.

Pierre BRETON

Copyrighted material

DESMOND PAUL (1924-1977)

« ... Je suis le saxophoniste dans le quartet de Dave Brubeck, auquel je me suis joint après la guerre de Crimée. Vous pouvez facilement me reconnaître, parce que, lorsque je ne joue pas, ce qui se produit étonnamment souvent, je reste appuyé contre le piano. » C'est ainsi que Paul Desmond se présentait lui-même ; avec cet humour à froid qui lui donnait, sous ses lunettes à forte monture, un air faussement détaché ; avec modestie aussi, car, des quatre musiciens du groupe, il était de loin le plus intéressant, le plus attachant.

Saxophoniste alto au jeu fluide et aéré, à la sonorité délicate, rarement dotée de vibrato et quelquefois flûtée, à l'invention mélodique toujours en éveil, cachant sous une souveraine facilité une habileté consommée à négocier les tournures harmoniques les plus riches et les lacets rythmiques les plus complexes, y prenant même goût par curiosité comme par jeu, Paul Desmond restera à jamais attaché au quartet de Dave Brubeck. Il en fut, avant son chef, le soliste privilégié, celui qui donnait une âme à ce groupe par ailleurs très controversé ; il composa, sur une mesure peu usitée (en 5/4), le thème le plus célèbre de son répertoire, l'air qui donna en quelque sorte au quartet son image de marque : *Take Five*.

Paul Desmond y trouva la sécurité, l'argent, le plaisir de voyager et la camaraderie familière ; il y perdit, sinon la gloire, du moins la célébrité personnelle ; mais, de cela, il n'avait cure et tournait en dérision toute question abordant le sujet.

Copyrighted material

Paul Desmond, en effet, était bien autre chose qu'un épigone de Dave Brubeck ; c'était un musicien original, issu, comme tous ceux de sa génération, de l'école parkérienne ; marqué, sans doute, par Lee Konitz, l'explorateur blanc de la côte Ouest. Très tôt, il avait mêlé ces influences à celles d'autres musiciens : l'ellingtonien Johnny Hodges, les expressionnistes Pete Brown, Willie Smith et Earl Bostic, tous saxophonistes altos porteurs d'un fort vibrato, tous musiciens du jazz classique. Paul Desmond avait réalisé une synthèse unique : l'art mélodique de Hodges, la sensibilité exacerbée de Willie Smith dépouillée de ses atours les plus voyants, le goût de l'aventure parkérien, un peu de la sonorité de Konitz, à quoi venait s'ajouter ce détachement souverain qui dominait dans le comportement de l'homme et s'exprimait en musique par un discours détendu, flottant au-dessus des cadres rythmiques, sans pourtant jamais les contredire ni chercher à les fuir.

Son père jouait de l'orgue dans les cinémas au temps du muet ; quand vint le parlant, il fit des arrangements pour le music-hall. Paul Desmond (de son véritable nom Paul Emil Breitenfeld, né à San Francisco le 25 novembre 1924) commence par souffler dans une clarinette en imitant Benny Goodman et Artie Shaw. Il se met au saxophone alto durant son service militaire et, dès 1946, apparaît aux côtés de Dave Brubeck dans des groupes expérimentaux qui connaissent peu de succès. Pendant quelques années, il travaille alors comme instrumentiste et arrangeur dans des orchestres médiocres avant de retrouver Brubeck en 1951 pour fonder le quartet qui connaîtra une renommée mondiale. Ils resteront ensemble dix-sept ans, Desmond accumulant les distinctions comme « meilleur alto » dans les référendums de critiques ou de lecteurs de revues spécialisées. En 1967, il doit réduire ses activités ; il avoue vouloir se consacrer à la littérature mais réapparaît au début des années 1970 parce que, précise-t-il, « jouer

Copyrighted material

de l’alto est la chose la plus plaisante que je connaisse... » Emporté prématurément (il meurt à New York le 30 mai 1977), ce musicien solitaire, fameux sans être vraiment reconnu, fut peut-être le plus écouté des altos de sa génération.

Denis Constant MARTIN

Copyrighted material

DISTEL SACHA (1933-2004)

Chanteur et jazzman français. Fils d'une pianiste et neveu de Ray Ventura, il étudie le piano et prend des cours de guitare avec Henri Salvador, musicien de son oncle. Meilleur guitariste amateur de jazz français en 1951, il est consacré deux ans plus tard numéro un, cette fois par des professionnels. Après un stage dans l'édition musicale à New York (1952), il devient accompagnateur de Juliette Gréco et éditeur de Georges Brassens. Il enregistre avec Lionel Hampton *French New Sound* (1955) et apparaît sur le disque du Modern Jazz Quartet *Afternoon in Paris* (1956). Sa liaison avec Brigitte Bardot le propulse à la une, mais son rêve est de chanter. En 1958, il interprète *Scoubidou*, qui fait de lui une vedette. Invité au Ed Sullivan Show aux États-Unis, le petit prodige jazzman devient chanteur de charme. En 1959, il crée d'autres succès populaires : *Oh ! Quelle nuit*, *Personnalités*, *Mon Beau Chapeau*. Présentateur de télévision, il anime le « Sacha Show » et plus tard « La Belle Vie » (1985), tiré de la chanson éponyme (1964), reprise par Frank Sinatra. Grâce à *Raindrops Keep Fallin'on my Head* (1971), il conquiert la Grande-Bretagne et se produit sur les scènes de New York ou d'Atlantic City. Il a adapté *Le Soleil de ma vie* (1973) de Stevie Wonder. Après quelques années d'absence, il réapparaît avec les albums *Ma Guitare and All That Jazz* (1983) et *Dédicaces* (1991). En 2003, il sort l'album *En vers et contre vous* et reçoit le prix du meilleur créateur-interprète de la chanson française décerné par la S.A.C.E.M.

E.U.

Copyrighted material

DIXIELAND

Style de jazz traditionnel, à la croisée des influences des fanfares et du blues, souvent attribué aux pionniers de La Nouvelle-Orléans, le dixieland est parfois distingué du style New Orleans proprement dit pour ne faire alors référence qu'aux styles affinés durant les années 1920 par les musiciens de Chicago. Le terme est également associé au style renouant avec le jazz traditionnel dans les années 1940.

La Nouvelle-Orléans ne fut pas la seule ville où fleurit le jazz à l'orée du XX^e^ siècle, mais elle fut le cœur de cette effervescence musicale et vit apparaître les premiers grands jazzmen. Il est très probable que la musique qui allait devenir ce qu'on appelle le style dixieland ou Nouvelle-Orléans était jouée à l'origine aussi bien par des musiciens noirs que par des musiciens blancs.

À la fin du XIX^e^ siècle, la Nouvelle-Orléans était virtuellement coupée en deux quartiers, selon l'origine ethnique. Cette ségrégation de fait fut mise en exergue en 1897 par la création de Storyville, secteur réservé à la prostitution et au jeu, divisé en un quartier noir et un quartier blanc. Rares étaient les bordels, cabarets ou maisons de jeux de Storyville qui n'employaient pas de musiciens. La culture urbaine unique de la ville constituait un terreau propice à l'émergence d'un nouveau style musical.

Les musiciens noirs et blancs de la Nouvelle-Orléans partageaient, semble-t-il, de nombreuses influences communes, même si les Blancs se tournaient davantage vers le ragtime et les musiques d'Europe, tandis que les Noirs y incorporaient leur

Copyrighted material

héritage africain. Cette distinction était parfaitement incarnée par les deux musiciens les plus emblématiques de l'époque : « Papa » Jack Laine (George Vital, 1873-1966) et Buddy Bolden (1877-1931). Laine était un batteur qui se produisait à la Nouvelle-Orléans depuis 1891, et auquel on attribue souvent la paternité du jazz blanc. Dès 1910, son groupe, spécialisé à l'origine dans les marches militaires, ne jouait pratiquement plus que du ragtime. Nick La Rocca, l'un de ses nombreux musiciens, s'inspira du son et exploita la plus grande partie du répertoire de l'ensemble de Laine lorsqu'il créa en 1916 son propre groupe, *The Original Dixieland Jazz Band* (O.D.J.B.). Ce groupe influent empruntait à la tradition des fanfares l'emploi d'une section mélodique de cuivres fondée sur la trompette (ou le cornet), la clarinette et le trombone. En 1917, l'O.D.J.B. enregistra *Livery Stable Blues*, premier 78-tours de l'histoire du jazz. Cet enregistrement et les suivants, dont *Tiger Rag*, *Dixie Jazz Band One Step* et *At the Jazz Band Ball*, sont représentatifs du jazz joué par les musiciens blancs, techniquement irréprochables mais beaucoup moins créatifs que les Noirs.

L'approche de la musique noire était incarnée par Buddy Bolden, premier grand cornettiste de jazz. Son style vigoureux fut marqué par le blues dès les années 1890, avec des inflexions à « faire pleurer les notes » et un jeu dans le registre émotionnel. On lui attribue également l'origine de l'improvisation collective et de la vocation du jeune Louis Armstrong. Comme pour nombre de jazzmen légendaires des débuts, il n'existe pas d'enregistrement de Bolden, mais on peut entendre des bribes de son style dans la musique de pionniers tels que Bunk Johnson ou Sidney Bechet.

À la fermeture de Storyville, en 1917, nombre de musiciens de La Nouvelle-Orléans émigrèrent vers d'autres villes, principalement Chicago, qui devint la nouvelle capitale du jazz. Le style dixieland

Copyrighted material

s'y épanouit et atteignit le sommet de sa popularité. Chacune des deux villes développa un courant qui lui était propre. La musique de La Nouvelle-Orléans continua d'être fortement influencée par les marches et les fanfares portées par un rythme quaternaire accentuant les temps forts ainsi que par un jeu collectif, tandis que le style de Chicago, tirant davantage ses influences du blues, soulignait les temps faibles de chaque mesure par des syncopes, et vit l'apparition des solos.

King Oliver (1885-1938), cornettiste renommé de La Nouvelle-Orléans arrivé à Chicago en 1918, et son *Creole Jazz Band*, dont le second cornettiste était un certain Louis Armstrong, gravèrent dans la cire en 1923 les premiers enregistrements de jazz noir. Cette formation illustrait parfaitement le style fondé sur l'improvisation collective du jazz traditionnel, où chaque musicien était libre d'enrichir la mélodie. Leurs duos de cornet sont particulièrement efficaces, comme en témoigne leur enregistrement de *Dippermouth Blues*. En l'espace de quelques années, Louis Armstrong devint le premier grand soliste de jazz et influença de nombreux musiciens blancs de Chicago. Les jazzmen blancs de l'école de Chicago – Jimmy McPartland, Bud Freeman, Frank Teschemacher et Bix Beiderbecke – devinrent les chefs de file de l'improvisation solo, caractéristique qui établissait la distinction entre le jazz de Chicago et celui de La Nouvelle-Orléans.

Dans les années 1930, les grands orchestres firent de l'ombre au dixieland, mais le jazz ancien fit un retour en force au début des années 1940. On cite souvent les séances d'enregistrement à Chicago de formations dixieland emmenées par Bunk Johnson à partir de 1942 comme étant à l'origine de ce renouveau du jazz traditionnel. Ce furent surtout les vieux musiciens noirs, comme Johnson, le tromboniste Kid Ory ou le clarinettiste George Lewis,

Copyrighted material

qui participèrent à ce retour aux sources, les jeunes musiciens ne souhaitant pas s'associer au passé.

Dans les années suivantes, ce retour aux traditions du jazz né dans les années 1940 – notamment joué par Wilbur De Paris, Turk Murphy, Lu Watters, Art Hodes ou Chris Barber – fit figure de valeur sûre. Le style dixieland continua de faire partie intégrante de la vie musicale de La Nouvelle-Orléans. La tradition en sera perpétuée à travers des musiciens néo-orléanais populaires, comme le clarinettiste Pete Fountain ou le trompettiste Al Hirt.

E.U.

Copyrighted material

DIXON BILL (1925-2010)

Une des personnalités les plus importantes du free jazz et, paradoxalement, un de ses rares organisateurs, le jazzman américain Bill Dixon a développé dans ses improvisations et dans ses compositions une sonorité alternant, à la trompette ou au bugle, des passages sereins, lyriques, quasi impressionnistes, et des solos mêlant, en de vastes formes abstraites, silences, violence et *growl*.

Né le 5 octobre 1925, à Nantucket, dans le Massachusetts, William Robert Dixon grandit dans le quartier new-yorkais de Harlem, où sa famille s'établit en 1933. Il commence par étudier la peinture à l'université de Boston, avant de se tourner en 1946 vers une carrière de musicien après son service militaire. Vers la fin des années 1950, il joue avec Cecil Taylor ; en 1962, il forme un quartette avec Archie Shepp. Pionnier du free jazz à New York, il organise en 1964, au Cellar Café, à Manhattan, le festival October Revolution in Jazz, événement marquant dans l'histoire de la musique qui introduit une génération d'artistes postérieurs à l'ère d'Ornette Coleman. La même année, il participe à la fondation de la coopérative Jazz Composers Guild Association, qui réunit des champions du free jazz et de l'avant-garde : Sun Ra, Archie Shepp, John Tchicai, Cecil Taylor, Mike Mantler, Paul Bley... En 1967, il fonde le Free Conservatory of the University of the Streets, dévolu à l'éducation musicale des jeunes défavorisés de New York. Cette même année, il présente dans l'album *Intents and Purposes* des paysages sonores aux couleurs sombres dans une architecture polyphonique qui tente une alliance entre free jazz et third stream. Dans sa discographie, on mentionnera : *November 1981* (1981),

Copyrighted material

Thoughts (1985), *Sons of Sisyphus* (1988), *Vade Mecum* (2 vol., 1994, 1996), *Papyrus* (2 vol., 2000), *Bill Dixon Cecil Taylor Tony Oxley* (2002), *17 Musicians in Search of a Sound : Darfur* (2008) et *Bill Dixon with Exploding Star Orchestra* (2008). De 1968 à 1996, Bill Dixon enseigne au Bennington College (Vermont), où il crée en 1973 un département de musique noire, un des premiers du genre. Bill Dixon meurt le 16 juin 2010, à North Bennington.

E.U.

Copyrighted material

DIXON WILLIE (1915-1992)

Willie Dixon fut certainement le compositeur le plus prolifique du blues de l'après-guerre et nombre de ses chansons sont devenues des standards du blues avant d'être reprises par les plus importants groupes de rock britanniques et américains : *Spoonful*, *The Red Rooster*, *You Shook Me*, *I Can't Quit You Baby*, *Hoochie Coochie Man*, *I Am a Man*, *Back Door Man*... La liste complète serait beaucoup trop longue.

Mais Willie Dixon fut aussi un découvreur de talents, l'un des principaux producteurs de Chicago, un contrebassiste et un chanteur qui a enregistré de nombreux disques sous son nom ou en compagnie de son orchestre, le Chicago Blues All Stars.

Willie Dixon naît le 1er juillet 1915 à Vicksburg (Mississippi), où ses parents sont commerçants Après une enfance confortable, Willie, à l'âge de douze ans, est condamné aux travaux forcés pour un petit chapardage. Cette expérience marquera à jamais Willie Dixon, qui gagne Chicago avec la haine du Sud ségrégationniste, un grand sentiment d'injustice et une forte conscience sociale et politique, ce qui le poussera toute sa vie à militer activement. Après avoir entamé une carrière de boxeur, Willie se tourne vers la musique et fonde en 1945 le Big Three Trio, un mélange réussi entre le jazz californien d'un Nat King Cole et l'essence du Delta blues. Dixon est aussi remarqué pour l'ascendant qu'il exerce sur les autres musiciens et pour ses qualités de compositeur. Il devient ainsi producteur pour les frères Len et Phil Chess, qui sont alors en train de créer leur label. Très vite séduits par la « patte » de Dixon,

Copyrighted material

les Chess l'engagent à plein temps pour produire, arranger et composer.

Durant une quinzaine d'années, Willie n'enregistrera que très peu sous son nom, ne se produira que très rarement en public. Mais il est le producteur incontournable du Chicago blues : il sait conserver la puissance et l'énergie vitale du Delta blues, qu'il réussit à discipliner et à encadrer par des arrangements commerciaux, instantanément mémorisables, et dont il fait une musique à la fois sauvage et policée. Il compose les plus grands succès de Muddy Waters, Howlin' Wolf, Sonny Boy Williamson (Rice Miller), Little Walter, Bo Diddley, Chuck Berry, et produit leurs enregistrements. Les relations mouvementées des frères Chess avec Willie Dixon amènent ce dernier à tenter sa chance ailleurs, en particulier avec Cobra, qu'il fonde en 1956 en compagnie d'Eli Toscano, un homme d'affaires véreux qui finira quelques années plus tard dans le lac Michigan, un bloc de béton aux pieds. Chez Cobra, Dixon innove à nouveau en créant le West Side sound, qui marie le gospel au blues de Chicago et à celui de la Californie et qui continue d'être le style dominant du blues de Chicago. Willie découvre ainsi Buddy Guy, Otis Rush, Magic Sam...

En même temps, Willie Dixon, qui pressent l'avènement du folk boom, fait tandem avec Memphis Slim pour se produire dans les cabarets étudiants de Greenwich Village, à New York, avec un répertoire de folksongs. Ce qui l'amène à jouer un rôle majeur dans l'American Folk Blues Festival, mis sur pied par les producteurs allemands Horst Lippmann et Fritz Rau et qui se produira dans toute l'Europe à partir de 1962. C'est pour lui l'occasion de découvrir l'impact du blues et de ses propres compositions auprès de groupes britanniques émergents, comme les Rolling Stones ou les Yardbirds. Sur cette scène internationale du blues, il commence alors une

Copyrighted material

nouvelle carrière de musicien vedette. Figure à juste titre légendaire, il joue ainsi dans le monde entier pendant une dizaine d'années, jusqu'à ce que des problèmes de santé le forcent à une semi-retraite.

Parallèlement, il a attaqué en justice tous les labels et tous les groupes de rock qui utilisaient ses compositions sans lui verser de royalties. Des années de procès lui permettent de gagner de fortes sommes, réinvesties dans son label Yambo et dans sa Blues Heaven Foundation. Mais il ne parviendra pas à récupérer de son vivant l'essentiel des droits qui lui étaient dus. Il meurt à Burbank (Californie) le 29 janvier 1992.

Les catalogues Chess et Cobra, largement réédités, témoignent de son œuvre gigantesque de producteur. Il a aussi publié en 1989 une passionnante autobiographie, fort judicieusement titrée *I Am the Blues*.

Willie Dixon, Poet of the Blues (Columbia/Legacy 65593) présente sur un CD une sélection de titres enregistrés par Willie Dixon entre 1945 et 1969. Les deux CD de *Willie Dixon : The Chess Box* (Chess MCD 16500) sont consacrés non pas à Willie Dixon le chanteur mais au compositeur et au producteur, son œuvre étant interprétée par d'autres artistes.

Gérard HERZHAFT

Copyrighted material

DODDS JOHNNY (1892-1940)

Le jazzman américain Johnny Dodds est, avec Sidney Bechet et Jimmie Noone, l'un des clarinettistes emblématiques du style New Orleans.

Né le 12 avril 1892 à La Nouvelle-Orléans, John Dodds grandit dans le bouillonnement musical qui règne dans cette ville des premiers temps du jazz. Il commence à jouer de la clarinette à l'âge de dix-sept ans, et se produit épisodiquement, de 1912 environ à 1919, au sein de l'orchestre de Kid Ory ; en 1917, il joue dans l'orchestre que dirige le pianiste Fate Marable sur les riverboats qui naviguent sur le Mississippi. En 1920, il gagne Chicago, où il intègre le Creole Jazz Band de King Oliver, auquel il appartient jusqu'en 1924. Dans cet ensemble, l'un des plus soudés de son temps, il fournit un contrepoint exceptionnel aux parties qu'assurent les cornettistes King Oliver et Louis Armstrong.

Johnny Dodds dirige ensuite des orchestres à Chicago – notamment celui de Freddie Keppard, jusqu'en 1930 – et enregistre énormément, comme chef d'orchestre, comme accompagnateur de musiciens de blues ou encore comme sideman dans certaines des plus grandes formations de jazz de l'époque. Il participe ainsi à la gravure de chefs-d'œuvre du jazz, notamment avec les Red Hot Peppers de Jelly Roll Morton, qui marquent l'apogée du style New Orleans, ainsi qu'avec les combos du Hot Five ou du Hot Seven de Louis Armstrong à la fin des années 1920, contribuant aux premiers joyaux du style post-New Orleans. Il travaille souvent avec son frère, le batteur « Baby » Dodds. Dans les années 1930, il continue

Copyrighted material

de diriger de petits groupes à Chicago mais réalise moins d'enregistrements après 1930. Il meurt le 8 août 1940, à Chicago.

À ses débuts improvisateur sensible et éloquent au sein d'ensembles, Johnny Dodds se fera également apprécier pour ses talents de soliste. Son style se distingue par sa sonorité âpre, une grande variété de sonorités dans les aigus, un ample vibrato dans le grave qui confère un caractère dramatique à ses lignes musicales. Il est un remarquable créateur de mélodies diatoniques teintées de blues et rehaussées par des attaques impérieuses. Johnny Dodds a profondément influencé Mezz Mezzrow, Buster Bailey et Claude Luter.

Parmi ses principaux enregistrements, citons *Perdido Street Blues* et *Too Tight Blues*, gravés avec les New Orleans Wanderers, *Wolverine Blues*, réalisé avec le trio de Jelly Roll Morton, ainsi qu'une série de plages dont il supervise l'enregistrement en 1928 et 1929 chez Victor, parmi lesquelles *Blue Clarinet Stomp*, *Weary City*, *Bull Fiddle Blues*, *Heah' Me Talkin'*, *Too Tight* et *My Little Isabel*.

On pourra lire l'ouvrage de G. E. Lambert, *Johnny Dodds* (Cassell, Londres, 1961, réédité dans S. Green dir., *Kings of Jazz*, A. S. Barnes, South Brunswick, N. J., 1978).

E.U.

Copyrighted material

DOLPHY ERIC (1928-1964)

Après un apprentissage musical commencé en 1937, Eric Dolphy quitta la Californie en 1958 pour s'installer à New York. Il fut engagé à plusieurs reprises par Charlie Mingus et, en 1961, par John Coltrane. Il enregistra aux côtés de nombreux musiciens, dont Charlie Mingus, Ornette Coleman (*Free Jazz*) et Chico Hamilton. Les critiques l'ont maintes fois souligné : la musique de Dolphy, comme celle de Charlie Mingus, opère une brillante transition entre le be-bop et le free jazz. Multi-instrumentiste (il jouait de la clarinette, de la clarinette basse, du saxophone alto et de la flûte), ce musicien, emporté par une crise d'urémie à l'âge de trente-six ans, avant d'être allé jusqu'au bout de ses possibilités, s'appliqua d'abord à exaspérer l'aspect anguleux et discontinu du phrasé parkérien. Il instaurait ainsi une sorte de nouveau bop hérissé, fragmenté à l'extrême, bondissant sans crier gare à travers les octaves, tout en mettant au point, de façon apparemment contradictoire, un débit exceptionnellement fluide qui conférait à sa phrase capricante une remarquable flexibilité. Peut-être son génie fut-il justement de dépasser les oppositions entre le chaotique et le sinueux, la parole haletante et la parole sereine, le discours tronçonné et le discours suivi. Toujours est-il qu'en peu d'années il parvint ainsi à désarticuler de l'intérieur la phrase parkérienne, sans pour autant renoncer à une certaine conception du tracé, née avec le « Bird ». Simultanément, il cultivait avec beaucoup de naturel (son jazz ne porte nullement les stigmates d'une musique expérimentale) des audaces harmoniques et rythmiques (refus du tempo continu, par exemple) qui pouvaient passer, au regard des valeurs modernes établies, pour des aberrations. Par cette porte étroite allait

Copyrighted material

s’engouffrer une avant-garde fascinée par le lyrisme convulsif, étranglé, griffé de celui qui en fut l’éclaireur.

Alain GERBER

Copyrighted material

DORHAM KENNY (1924-1972)

Le jazzman américain Kenny Dorham – trompettiste et chef d'orchestre – est un pionnier du be-bop, renommé pour la pureté de son style et son lyrisme.

McKinley Howard Dorham, né le 30 août 1924 à Fairfield, au Texas, commence à jouer de la trompette au lycée, puis fréquente l'université noire de Wiley College, à Marshall (Texas). Entre 1945 et 1948, il joue dans plusieurs big bands, parmi lesquels ceux de Russell Jacquet, de Dizzy Gillespie, de Billy Eckstine, de Mercer Ellington et de Lionel Hampton, avant de remplacer en décembre 1948 Miles Davis dans le quintette de Charlie Parker, au sein duquel il se produira jusqu'en 1950. En 1953, il met sur pied, avec le batteur Art Blakey, le pianiste Horace Silver et le saxophone ténor Hank Mobley, la coopérative qui donnera naissance aux Jazz Messengers. Kenny Dorham se produit également dans le quintette de Max Roach, où il remplace Clifford Brown (1956-1958), avant de se lancer dans une carrière indépendante de sideman, de chef d'orchestre et de compositeur de musique de film. Il dirigera par la suite des ensembles avec Joe Henderson (1962-1963) et Hank Mobley. Sa santé fragile va cependant mettre un terme précipité à sa carrière de musicien. À la fin des années 1960, il se met à rédiger des critiques de jazz pour le magazine *Down Beat*. Il meurt le 5 décembre 1972, à New York.

Dorham était très apprécié dans les cercles bop pour sa technique impeccable et son imagination fertile. Bien qu'influencé par Gillespie, Fats Navarro et Miles Davis, il saura se forger un style

Copyrighted material

personnel, caractérisé par de longues lignes mélodiques fluides, une attaque précise et des sonorités uniques par leur richesse et leur clarté. La chaleur de son jeu est particulièrement sensible dans les albums qu'il a gravés comme leader pour le label Blue Note, parmi lesquels *'Round about Midnight at the Café Bohemia* (1956), *Whistle Stop* (1961) et *Trumpet Toccata* (1964). Comme sideman, on retiendra les albums *Everything's Cool* (avec Fats Navarro, 1946), *Prince Albert* (avec Max Roach, 1949), *Opus V/Hilo* (avec Jay Jay Johnson, 1949), *Sonny Rollins Quintet* (1954), *Horace Silver and the Jazz Messengers* (1954, 1955), *The Jazz Messengers at the Café Bohemia* (1955), *Jazz in 3/4 Time* (avec Max Roach, 1957), *Page One* (avec Joe Henderson, 1963).

E.U.

Copyrighted material

DORSEY THOMAS A. (1899-1993)

Gospel signifie en anglais Évangile. Les *gospel songs* sont donc, littéralement, des “chants évangéliques”. En réalité, cette expression en est venue à désigner un répertoire particulier de chansons religieuses interprétées dans les Églises noires des États-Unis. La diffusion de ces *black gospels* (il existe un gospel blanc, très populaire en Amérique du Nord, lié musicalement à la musique *country*) s’est étendue à de très nombreuses congrégations à travers le monde ; pourtant, les gospel songs évoquent d’abord la musique afro-américaine. C’est dans les années 1930 que l’on a commencé à distinguer par ces mots des hymnes nouvelles. Jusque-là, les congrégations, les chorales, les quartettes vocaux interprétaient des *spirituals*, œuvres anonymes, transmises par la tradition orale depuis les temps de l’esclavage puis transcrites après l’émancipation ; ou encore des cantiques classiques du protestantisme comme les hymnes du Dr. Isaac Watts (1674-1748), celles de Charles Wesley (1707-1788), ou *Amazing Grace* de John Newton (1725-1807) ; enfin, des compositions plus récentes, toujours désignées comme hymnes, celles du pasteur méthodiste noir Charles Albert Tindley (1851-1933), par exemple. Le début des années 1930 voit la dépression frapper le petit peuple afro-américain ; au même moment, le chant choral s’installe dans les Églises noires, notamment chez les baptistes. Le besoin se fait sentir d’un répertoire inédit que puissent chanter les chœurs et qui redonne espoir aux plus déshérités en réconfortant à la fois le cœur et le corps. Thomas Andrew Dorsey va incarner cet aggiornamento de la musique religieuse afro-américaine en mêlant musiques profanes et bonne nouvelle évangélique, en organisant la diffusion commerciale

Copyrighted material

de ces chants nouveaux, en s'associant avec quelques-unes des plus grandes voix de l'époque.

Thomas A. Dorsey naît à Villa Rica, en Georgie, le 1er juillet 1899. Son père était pasteur baptiste et sa mère jouait de l'harmonium. Le jeune Thomas s'initie à cet instrument et, lorsque la famille déménage à Atlanta, il commence à chanter. Mais la capitale géorgienne est une ville où bouillonne la vie ; en ce début de siècle, des musiques s'inventent qu'on entend dans la rue, les bouges, les cirques et les théâtres. T. A. Dorsey travaille un temps pour un cirque, puis vend des rafraîchissements dans un théâtre. C'est là qu'il découvre Bessie Smith, l'"impératrice du blues". Devenu pianiste de talent, la musique profane l'attire d'abord. Il joue avec des orchestres de blues et de jazz ; quand, en 1916, il se retrouve à Chicago, il prend le sobriquet de Barrelhouse Tommy et se produit avec les Will Walkers' Whispering Syncopators. En 1924, il accompagne une autre chanteuse de blues renommée, Ma Rainey. Et, en 1928, associé au guitariste Tampa Red (Hudson Whittaker), il connaît, sous le nom de Georgia Tom, son plus grand succès : son *It's Tight like that*, une chanson au double sens plutôt osé, devient très populaire. Pourtant, il n'a pas abandonné l'Église. Deux ans avant *It's Tight like that*, touché par le décès d'un voisin, il a composé *If You See my Saviour, Tell Him that You Saw Me*, a emprunté pour le faire imprimer et en fait circuler quelques exemplaires. En 1930, cette chanson est utilisée lors de la Jubilee Session de la National Baptist Convention dirigée par Lucie Campbell, qui influence alors de manière décisive la musique des Églises baptistes. Encouragé par cette première réussite, il fonde la Thomas A. Dorsey Gospel Songs Music Publishing Company. Deux ans plus tard, durement affecté par la mort de sa femme et de l'enfant qu'elle portait, il compose *Precious Lord, Take my Hand*, cantique d'une grande beauté qui égalera bientôt la popularité de

Copyrighted material

Amazing Grace dans les Églises noires. Dès lors, T. A. Dorsey se consacre exclusivement à la musique religieuse. Naguère pianiste, il n'en sera guère l'interprète ; il écrit, il vend, il organise, il forme. Il invente un style et, prétend-il, les mots qui le désignent : gospel songs. Car, revenu à l'Église, il n'a pas renié Georgia Tom : il mêle l'inspiration sacrée d'un C. A. Tindley aux rythmes et aux couleurs de Tampa Red ou de Bessie Smith. À tel point que pasteurs et ouailles s'en offusquent parfois. Mais cette musique vivante, cet art du peuple, soutient des paroles de réconfort et d'espoir qui atténuent la misère matérielle dans laquelle vivent un grand nombre de Noirs. En outre, le sens du commerce dont fait preuve T. A. Dorsey permettra une diffusion de ses œuvres sur une échelle inconnue jusqu'alors pour de la musique religieuse. Il a la chance de rencontrer en 1932 une jeune chanteuse entreprenante, Sallie Martin, qui va prendre en main ses "affaires". Ensemble, ils créent la National Convention of Gospel Choirs and Choruses, où chaque année se retrouvent les chœurs et où ils découvrent les dernières productions de T. A. Dorsey. Ensemble, ils organisent les tournées d'"Evenings with Dorsey", concerts payants entièrement consacrés à ses œuvres. T. A. Dorsey tient le piano, Sallie Martin chante. Par la suite, on y entendra notamment Willie Mae Ford Smith, qui, à partir de Saint Louis, propage le message de T. A. Dorsey, Mahalia Jackson et Roberta Martin, qui contribuera à la modernisation du gospel dans les années 1940. Compositeur prolifique, éditeur, il sera aussi directeur musical de la Pilgrim Baptist Church de Chicago, dans le chœur de laquelle chantera James Cleveland, qui rénovera le style des chœurs dans les années 1960. T. A. Dorsey, Roberta Martin, James Cleveland : voilà une manière d'arbre généalogique du gospel ; T. A. Dorsey en était indubitablement le tronc. Il le savait, vieillard très vert, à la voix cassée mais pleine de gouaille, qui continuait, depuis Chicago (où il mourra le 23 janvier 1993), à

Copyrighted material

conseiller, à raconter. Musicien d'un immense talent, commerçant avisé, homme respecté, révéré même, il était la mémoire et l'âme d'un art qui relie sans solution de continuité le plus petit des temples campagnards au show business télévisuel.

Denis Constant MARTIN

Copyrighted material

DUPREE CHAMPION JACK (1910-1992)

Le pianiste et chanteur de blues Champion Jack Dupree laisse une œuvre importante pleine de verve, de swing et d'humour. Bien qu'il ait accompli l'essentiel de sa carrière à New York puis en Europe, son jeu de piano puissant et percussif, riche de multiples décrochements rythmiques, est très représentatif de la tradition du blues de La Nouvelle-Orléans, dont il apparaît comme un des véritables créateurs, influençant d'évidence Professor Longhair ou Fats Domino.

William Thomas Dupree naît à La Nouvelle-Orléans le 4 juillet 1910. Il perd très jeune ses parents, qui périssent dans l'incendie – accidentel ou provoqué par le Ku Klux Klan – de leur habitation. Élevé dans la Colored Waifs' Home, orphelinat de La Nouvelle-Orléans où avait été envoyé Louis Armstrong, et jouant très jeune du piano, Dupree commence une carrière de boxeur avant de se consacrer entièrement à la musique ; il y gagnera le sobriquet de « Champion Jack ». Comme il admire le très influent pianiste Leroy Carr, fixé à Indianapolis, il s'installe dans cette ville et réussit à s'associer avec l'équipier préféré de Carr, le guitariste Scrapper Blackwell. Dupree finit par imiter à la perfection le chant désabusé et prenant de Leroy Carr et enregistre à partir de 1940 une série de beaux blues dans cette manière : *Chain Gang Blues*, *Junker's Blues*, *Cabbage Greens*...

Fort d'une réputation de bluesman profond et d'un sens de la scène qui lui vaut les faveurs d'un large public, Dupree choisit de

Copyrighted material

s'installer à New York en 1944. Il va y enregistrer de façon abondante, en compagnie des meilleurs musiciens de la ville (Sonny Terry, Brownie McGhee, Mickey Baker, Larry Dale). Outre ses qualités de pianiste et de chanteur, Dupree est un compositeur à la fois truculent et sensible, observateur hors pair de la vie des ghettos noirs. Il obtient ainsi plusieurs succès commerciaux (*Highway 31*, *Stumbling Block*, *Number Nine Blues*, *Walking the Blues*) et grave en 1958 son meilleur album, le magnifique *Blues From the Gutter* (Atlantic) : ce « blues de l'égout » traite de l'alcool, de la drogue, du jeu et de la prostitution avec une économie de moyens qui suscite un maximum d'émotions.

Dupree est un des premiers à s'aviser du fort courant d'intérêt pour le blues en Europe, où il décide de s'expatrier afin de fuir le racisme régnant dans son pays. Il s'installe au début des années 1960 en Grande-Bretagne, où il est reconnu d'emblée comme un artiste de premier plan. Il joue dès lors essentiellement pour un public européen, devient un des chouchous du « blues boom » anglais, enregistre avec John Mayall, Eric Clapton, le groupe Fleetwood Mac. Il grave aussi de nombreux albums en solo dans lesquels il peut développer davantage son jeu de piano. Mais, comme pour tous les bluesmen ou jazzmen expatriés, la coupure avec le monde noir américain qui nourrissait l'inspiration finit par produire ses effets et Dupree verse progressivement dans la routine, autant sur scène que dans ses disques, répétant à satiété les mêmes morceaux et les mêmes figures instrumentales.

Heureusement, à la fin de sa vie, La Nouvelle-Orléans reconnaît enfin son œuvre de pionnier dans la musique de la ville, le fait venir en 1990 au New Orleans Jazz and Heritage Festival et lui réserve un triomphe ; le maire lui remet même les clés de la ville. Dupree enregistre alors pour le label Bullseye Blues du pianiste Ron Levy

Copyrighted material

ses seuls albums à La Nouvelle-Orléans, en compagnie de remarquables musiciens vétérans du style local : *Back Home in New Orleans*, *Forever and Ever* et *One Last Time* sont d'étonnantes réussites d'émotion et de fraîcheur pour un musicien octogénaire et constituent le brillant testament d'un des grands créateurs originaux du blues. Champion Jack Dupree meurt à Hanovre, en Allemagne, le 21 janvier 1992.

Gérard HERZHAFT

Copyrighted material

ECKSTINE BILLY (1914-1993)

L’Histoire avait donné rendez-vous à Billy Eckstine : il fut en effet le premier chanteur noir à « faire la une » du magazine américain *Life*. Rien ne prédisposait pourtant cet aimable chanteur de ballades et de romances commerciales à participer à l’épopée du jazz. Mais qui lui contesterait l’éclatante audace d’avoir, avant tout le monde, cru au succès public du bop et d’avoir, pendant plus de trois ans, rassemblé dans un orchestre devenu légendaire l’élite de l’avant-garde be-bop de l’époque ? C’est moins pour son talent personnel que pour avoir eu le courage d’oser que Billy Eckstine a empoché son passeport pour la gloire.

William Clarence Eckstein, dit « Billy » Eckstine (ou encore « Mr B »), naît le 8 juillet 1914 à Pittsburgh (Pa.). Il fait ses études à Washington. Au début des années 1930, il remporte un concours de chant amateur. C’est sans doute ce qui décide de sa carrière. On le retrouve donc comme chanteur-animateur dans divers clubs de Buffalo, Detroit, Washington et Chicago. En 1939, il entre pour cinq ans dans l’orchestre d’Earl Hines. Billy Eckstine en devient rapidement l’attraction ; il sait en outre, à l’occasion, jouer de la trompette, de la guitare, du trombone ou du saxophone. Il y rencontre le saxophoniste et chanteur Budd Johnson, arrangeur de la formation avant de devenir le sien puis celui de Woody Herman et de Dizzy Gillespie. Leur commune passion pour le bop contribue à intégrer dans l’orchestre ces deux musiciens d’exception que sont Sarah Vaughan et Charlie Parker. C’est ensemble encore une fois qu’ils fondent, en 1944, leur propre big band, cet orchestre mythique où se côtoyaient à la trompette Dizzy Gillespie, Fats

Copyrighted material

Navarro, Miles Davis et Kenny Dorham, au saxophone ténor Lucky Thompson, Gene Ammons, Dexter Gordon et Wardell Gray, au saxophone alto Sonny Stitt et Charlie Parker, au saxophone baryton Leo Parker, à la basse Tommy Potter et Oscar Pettiford, au piano John Malachie, à la batterie Art Blakey, et la chanteuse Sarah Vaughan. Bref, la fine fleur de la musique nouvelle et une collection de génies rarement égalée. Les arrangements sont signés Budd Johnson, Tadd Dameron et Jerry Valentine. C'est chez Billy Eckstine que Gene Ammons et Dexter Gordon commencent ces fameuses batailles de saxophones (*chases*) qui, pendant des années, vont faire fureur dans les jam-sessions. Les enregistrements de cette fabuleuse formation font malheureusement la part trop belle au chanteur-leader, dont le style nous paraît aujourd'hui bien ampoulé.

Mais, avec la dissolution de l'orchestre en 1947, il faut bien redescendre sur terre. Sous contrat avec la M.G.M., Billy Eckstine se fait chanteur populaire. Il ne reviendra à un répertoire plus spécifiquement jazzique qu'au milieu des années 1950. Au cours des années 1960, il connaît une éclipse prolongée qui l'amène à se produire dans des clubs de Las Vegas. Il revient sur scène à la fin des années 1970, et enregistre en 1987 un album avec Helen Merrill. Mais son heure est passée. Il est bien loin, le temps où Billy Eckstine jouait un rôle central dans le développement du bop et la défense des musiciens qui l'illustraient. Il ne reste plus qu'un chanteur ordinaire qui n'a pu trouver son propre chemin vers l'éternité. C'est presque oublié que disparaît Billy Eckstine, à Pittsburgh, le 8 mars 1993.

Pierre BRETON

Copyrighted material

EDWARDS HONEYBOY (1915-2011)

La vie du bluesman américain Honeyboy Edwards – chanteur, guitariste et harmoniciste – est intimement mêlée à l'histoire du blues, et plus particulièrement à celle du Delta blues.

David « Honeyboy » Edwards naît le 28 juin 1915 près de Shaw, dans le Mississippi, au sein d'une famille de métayers qui s'établit en 1927 dans une plantation de coton située non loin de Greenwood, dans le delta du Mississippi. Il apprend à jouer de la guitare avec son père, musicien amateur, puis aux côtés des musiciens qui habitent la région de Greenwood ou ont l'occasion d'y passer. En 1932, « Honeycomb » Edwards prend la route pour se produire avec Big Joe Williams dans les *juke joints* (tripots des zones rurales) ainsi que dans les rues du Mississippi et de la Louisiane.

Honeyboy Edwards va mener une vie de bluesman itinérant durant les vingt-cinq années suivantes ; il joue avec la plupart des plus importants bluesmen de l'époque : Charley Patton, Big Walter Horton, Little Walter Jacobs, Sunnyland Slim, Son House, Robert Lockwood Jr., Robert Johnson... En août 1938, il est parmi ceux qui découvrent, au fond d'un bouge de Greenwood, Robert Johnson, victime d'un empoisonnement, et qui mourra quelques jours plus tard, le 16 août.

En juillet 1942, Edwards enregistre à Clarksdale (Mississippi) une quinzaine de chansons pour le folkloriste et collecteur de chants Alan Lomax, chansons qui sont publiées par la Bibliothèque du

Copyrighted material

Congrès. Ses premiers blues gravés sous son nom pour les labels ARC et Sun Records à Memphis (Tennessee) en 1951 et 1952, resteront longtemps inédits ; c'est le cas notamment d'une magnifique version de *Sweet Home Chicago* de Robert Johnson, qui attendra deux décennies avant d'être commercialisée. En 1945, Honeyboy Edwards s'était rendu pour la première fois à Chicago, en compagnie de Big Walter Horton. Il y revient en janvier 1953 afin d'enregistrer pour le label Chess Records, mais aucune de ses gravures n'est alors commercialisée, afin de ne pas concurrencer Muddy Waters. Honeyboy Edwards s'établit à Chicago en 1956.

L'intérêt des jeunes musiciens blancs pour le blues dans les années 1960 donne un nouvel élan à sa carrière. Honeyboy Edwards joue avec le groupe de rock Fleetwood Mac, commence à se produire dans des festivals à travers les États-Unis, effectue sa première tournée européenne en 1975-1976 et enregistre abondamment. En 1997, il fait publier ses souvenirs, recueillis par Janis Martinson et Michael Robert Frank, *The World Don't Owe Me Nothing* (« Le monde ne me doit rien » ; Chicago Review Press, Chicago). La captation du concert *Last of the Great Mississippi Bluesmen : Live in Dallas*, qu'il donne en 2004 avec Pinetop Perkins, Henry Townsend et Robert Lockwood, est récompensée en 2008 par le Grammy Award du meilleur album de blues traditionnel. Il en reçoit un autre en 2010 à titre personnel pour l'ensemble de sa carrière. Honeyboy Edwards meurt le 29 août 2011, à Chicago.

Martin L. WHITE

E.U.

Copyrighted material

ELDRIDGE ROY (1911-1989)

On passe toujours trop vite sur ces musiciens qui ne sont dits de transition que pour excuser l'attention distraite que l'on porte à leur talent. Que Roy Eldridge ait été l'indispensable maillon qui relie Louis Armstrong à Fats Navarro, Clifford Brown, Dizzy Gillespie et Miles Davis nous force-t-il à ignorer l'évidence de ses dons et l'aveuglante personnalité de son style ? Premier Noir à figurer en tête du palmarès de la revue *Down Beat*, Roy Eldridge apparaît aujourd'hui comme un musicien majeur. Dizzy Gillespie, avec qui il a enregistré de nombreux duos, n'avouait-il pas : « Roy Eldridge était mon idole. J'essayais de jouer comme lui et je n'y arrivais pas. Cela me rendait fou et finalement je me suis décidé à tenter autre chose : on a appelé ça le style bop » ?

Roy David Eldridge naît le 30 janvier 1911 à Pittsburgh (Pennsylvanie). Dès ses six ans, il pratique la batterie dans l'orchestre de son école. Il conservera toujours un goût marqué pour la percussion, ce qui lui permettra d'affronter sans déchoir Jo Jones au festival de Newport de 1957 et d'être le batteur de Sidney Bechet à Knokke-le-Zoute un certain soir de juillet 1958. Mais, pour l'heure – il a près de douze ans –, il s'initie à la trompette grâce aux conseils de son frère Joe, habile joueur de saxophone alto. Ses débuts professionnels se situent en 1927 dans des spectacles itinérants puis dans l'orchestre d'Oliver Muldoon. Il dirige même à cette époque sa propre formation sous le nom de Roy Elliott. Encore à la recherche de son style et de sa technique, il appartient successivement aux formations d'Horace Henderson (1928), de « Speed » Webb (1929-1930) – où il côtoie notamment Teddy

Copyrighted material

Wilson, Vic Dickenson et Jabbo Smith – et aux orchestres de Johnny Mills et de Zack Whyte, où il rencontre Sy Oliver. Il se perfectionne alors avec Chew Berry (1929). Au début des années 1930, il s'installe à New York et découvre enfin Henry Red Allen et, surtout, Louis Armstrong, au contact desquels sa personnalité va très vite s'affirmer. C'est au sein des grands orchestres que va désormais se développer sa carrière. Il se distingue parmi les pupitres de la formation de Cecil Scott et de Elmer Snowden. C'est dans cette dernière qu'Otto Hardwick lui donne le surnom qui lui restera : « Little Jazz ». On le retrouve avec les musiciens de Teddy Hill et de Charlie Johnson avant qu'il ne dirige avec son frère son propre ensemble à Pittsburgh (1933). Soliste vedette des Mackinney's Cotton Pickers (1934), des orchestres de Teddy Hill (1935) et de Fletcher Henderson (1935-1936), il se produit aussi à New York de manière indépendante, au Savoy et au Famous Door (1938), à 1'Arcadia Ballroom (1939) et au Kelly's Stables (1940). C'est l'époque où, dans le court métrage *Smash your Baggage*, il est pour la première fois enregistré en solo sur *Buggle Call*. De 1941 à 1943, il fait partie de 1'orchestre de Gene Krupa et donne avec lui au disque son plus grand succès, *Rockin' Chair*. Roy Eldridge est alors un virtuose éblouissant que les grandes formations exhibent comme un véritable phénomène affamé de ces *trumpet battles* où triomphent sans peine ses moyens hors du commun. On se l'arrache : Artie Shaw (1944-1945), le J.A.T.P. (1946-1947), Gene Krupa, avec qui il effectue de bien humiliantes tournées dans le sud des États-Unis (1949), Benny Goodman (1950), le J.A.T.P. encore (1951). Il se multiplie, en Amérique comme en Europe – notamment à Paris –, et apparaît dans de très nombreux festivals. Au milieu des années 1950 cependant s'altèrent les capacités techniques que ce trompettiste de la hargne et de la pugnacité sollicitait jusqu'à leurs limites extrêmes. Son activité ne se ralentit pas pour autant : il

Copyrighted material

codirige un quintette avec Coleman Hawkins (1952), accompagne régulièrement Ella Fitzgerald (1963-1965), rejoint pour un temps les troupes de Count Basie (1966), fonde un quintette avec Richie Kamuca. Au cours des années 1970, on peut l'entendre dans les clubs élégants de New York, comme le Jimmy Ryan's. En 1975, il triomphe encore à Montreux en compagnie de Dizzy Gillespie et de Clark Terry. Malgré une crise cardiaque (1980), il continue à se produire comme chanteur – domaine où il révèle un humour inattendu –, pianiste et batteur. Il laisse à sa mort – le 26 février 1989, à Valley Stream (New York) deux continuateurs de talent : Charlie Shavers et Joe Newmann. Artie Shaw lui avait dédié *Little Jazz* (1945) et Charlie Mingus *Little Royal Suite* (1972).

Roy Eldridge est d'abord un trompettiste... amoureux du saxophone. Ses premières influences sont celles de Coleman Hawkins et de Benny Carter, dont il cherche à reproduire les couleurs et les inflexions. Ce musicien hors normes découvre Rex Stewart, Red Nichols et, assez tardivement, Louis Armstrong, qui lui apprend comment construire son discours à la trompette, comment raconter une histoire. Mais, sous l'impulsion d'un tempérament qui ne craint pas la véhémence, Roy Eldridge ne tarde pas à bousculer ce glorieux classicisme.

Virtuose torrentiel, il développe avec virilité un phrasé d'une capricieuse mobilité et une sonorité ardente. Escaladant avec un rare brio toute l'étendue du registre, du grave au suraigu, qu'il affectionne tout particulièrement, il ne se refuse aucune audace mélodique dans un style qui frôle parfois l'expressionnisme. Doté d'un punch farouche, il avoue sans honte un penchant certain pour le spectaculaire et résiste rarement – ce qui lui a valu bien des détracteurs – au désir de jouer pour la galerie. Ce goût de l'exploit le poussera jusqu'à aligner, dans son interprétation de *Shine* à

Copyrighted material

l’Arcadia Ballroom en 1939, soixante-seize *do* aigus successifs... Bien sûr, la ligne est parfois chaotique et certains débordements ne portent pas la marque du goût le plus sûr. Mais, derrière les effets d’estrade, il faut savoir découvrir la conviction et la sincérité qui ne lui ont jamais fait défaut. Il ne faut pas oublier que celui qui préfigure par sa remarquable vélocité et sa liberté bondissante les explosions du bop et les fusées de Dizzy Gillespie demeure l’un des trompettistes les plus marquants de l’ère du swing.

Pierre BRETON

Copyrighted material

ELLINGTON DUKE (1899-1974)

Introduction

De 1927 à sa mort – le 24 mai 1974 –, Edward Kennedy, dit « Duke », Ellington, a été, avec Louis Armstrong, Charlie Parker et John Coltrane, un des créateurs les plus singuliers et les plus féconds de la musique afro-américaine. Il compte parmi les artistes du XX^{e} siècle auxquels une critique exigeante ne peut refuser le génie. Source d'inspiration, aujourd'hui encore, pour d'innombrables jazzmen, son œuvre résiste au temps, aux modes et même, dans une large mesure, aux analyses. On ne cesse pas de redécouvrir cet univers, qui défie la description et décourage les entreprises réductrices. Bien que refermé sur lui-même (les dernières compositions le prouvent à l'envi), il échappe à la pétrification que trament malgré elles toute musicologie et toute inscription dans l'histoire. Par l'étendue, par la diversité de ses pouvoirs, la magie ellingtonienne demeure, comme tout ce qui compte, un inépuisable mystère.

• Un art du dialogue

Solistes, Armstrong mais surtout Parker et Coltrane ont frayé leur piste en solitaires. On les admire toujours pour avoir consommé la rupture avec la tradition qui les nourrissait, et nié, à un certain moment, le monde. Le prix de leur parole se fonde sur son unicité. Tout autant que le leur, sans doute, l'art ellingtonien peut revendiquer la nouveauté et l'originalité. Mais c'est un art qui ne peut se concevoir sans le monde et sans les autres, sans une

Copyrighted material

acceptation fondamentale de l'antériorité et de l'altérité. Ellington est un novateur au sens le plus classique du terme : il n'a jamais vraiment contesté l'ordre des choses (pas plus qu'il n'a contesté le désordre institutionnalisé de la société libérale nord-américaine). C'est en les exposant à sa manière, et toujours *pour quelqu'un* (l'un ou l'autre des musiciens de son orchestre), c'est-à-dire dans une langue commune à deux hommes au moins, qu'il innove. Sa fameuse déclaration : « Mon instrument, ce n'est pas le piano, c'est l'orchestre », dévoile à quel point l'art ellingtonien participe de la demande : il est appel, déterminant chez autrui une vocation (au sens réaliste du terme) et suscitant une réponse qui, en retour, le façonne, le travaille, l'informe. Autrement dit, c'est une structure de dialogue qui s'instaure. Ellington pratique l'innutrition réciproque, de préférence avec ceux qui forment son orchestre, mais aussi avec tous les musiciens, tous les personnages qu'il rencontre ou croise en quelque point de la grande errance des artistes. On ne s'étonne plus, après cela, que sa musique, née dans des conditions géographiques, socio-économiques et culturelles précisément déterminées, ait une portée universelle, plus encore peut-être que le jazz lui-même, dont elle reste pourtant, d'évidence, une manifestation soumise.

• Le pianiste

Il fut un temps où Duke Ellington, encore adolescent, se contentait du piano pour s'exprimer. Né à Washington le 29 avril 1899, il reçoit son surnom aristocratique d'un camarade qu'impressionne sa distinction naturelle. À cette époque, il se destine encore aux arts plastiques, et l'on peut dire qu'il conservera toujours, devant le spectacle de l'univers, un regard de coloriste. Très vite, cependant, il sent naître en lui une vocation de musicien. En 1916, alors qu'il obtient son premier engagement professionnel au Poodle Dog Café de sa ville natale, il n'a d'autre ambition que de devenir un bon

Copyrighted material

pianiste de ragtime, auteur de thèmes appréciés par le public et interprétés par ses confrères (sa première composition, *Soda Fountain Rag*, est écrite cette année-là). Au début des années vingt, fixé à New York, où il bénéficie des conseils et des encouragements de maîtres comme Willie Smith « The Lion », James P. Johnson, « Luckey » Roberts et, plus tard, Fats Waller, il acquiert la réputation d'un remarquable spécialiste du style *stride*. Son approche pianistique, de ce moment, a toujours témoigné d'une forte personnalité, au point de déconcerter encore de nombreux auditeurs dans les années soixante. Au vrai, Duke n'a jamais été un grand technicien du piano. Son toucher est rude, sa frappe nerveuse. Mais il sait construire un chorus avec logique, développer des lignes mélodiques incisives (où la discontinuité apporte sans cesse un élément de surprise) et plaquer des accords qui captent l'attention par leur véhémence ou leur caractère non orthodoxe. L'architecture se révèle tout ensemble audacieuse et péremptoire. Il y a dans sa manière quelque chose de subtilement provocant qui a fait de lui, pendant les dix dernières années de sa carrière, surtout, l'un des improvisateurs les moins conventionnels de son orchestre. C'est ce qui lui a permis de se produire avec des musiciens de style plus moderne (Charlie Mingus, John Coltrane) sans jamais paraître anachronique.

• Duke et son orchestre

De 1925 à 1955 environ, de « Bubber » Miley à Clark Terry, en passant par Johnny Hodges, Harry Carney, Rex Stewart, « Cootie » Williams, Ray Nance, Barney Bigard, Ben Webster, Paul Gonsalves, « Tricky Sam » Nanton, Jimmy Blanton, Oscar Pettiford et beaucoup d'autres, le Duke Ellington Orchestra verra défiler quelques-uns des plus brillants solistes de l'histoire du jazz. Ce n'est pas un hasard. Leur chef a besoin d'eux pour mettre en œuvre

Copyrighted material

le dialogue où il puise son inspiration. Et l'un des aspects essentiels de son génie est d'avoir toujours su s'entourer des hommes les plus qualifiés pour servir sa musique – donner vie à son écriture et la prolonger par des improvisations qui forment avec elle un tout remarquablement homogène. Ses partitions tiennent compte du tempérament des interprètes tout autant que de leurs qualités musicales. Pour obtenir d'eux le maximum, il joue en virtuose de la relation affective qui existe entre lui et chacun de ses musiciens. Sans eux, sa musique n'aurait pu atteindre des sommets aussi élevés. De leur côté, ils avaient besoin du Duke pour faire éclore tous leurs dons. Preuve en est que, loin du maître, même les plus doués d'entre eux se sont souvent montrés moins convaincants.

Jusqu'en 1940 au moins, époque à laquelle Ellington se décharge d'une grande partie du travail d'écriture sur son alter ego, l'excellent arrangeur Billy Strayhorn, la composition ellingtonienne, à nos oreilles si parfaitement individualisée, est une aventure collective.

• Un maître de l'écriture jazzique

Auteur de thèmes, le Duke fait preuve d'une fertilité et d'une invention étonnantes. Non seulement il enrichit le jazz de quelques-unes de ses plus belles mélodies, mais il obtient avec certains de ses airs un succès populaire considérable. Cependant, plus encore qu'un inventeur de « tubes », il est – et la chose n'est pas courante dans le jazz – un authentique compositeur. En fait, il confère ses lettres de noblesse à l'écriture jazzique, qu'il fait échapper à l'anecdote, et se hisse au niveau des musiciens les plus marquants du XX^{e} siècle, sans préjuger des catégories. Les alliages de timbres qu'il prémédite, avec une désarmante économie de moyens, restent sans équivalent dans l'histoire de la musique. Il est, à la fin des années vingt, à

Copyrighted material

l'origine du style *jungle*, fondé sur l'opposition entre l'hyperexpressionnisme des cuivres (sonorités brûlantes, rageuses, rauques, obtenues à l'aide de la sourdine « wa-wa ») et la flexible rondeur des saxophones. Vers 1940, ses exceptionnels talents d'orchestrateur connaissent leur plein épanouissement et engendrent des chefs-d'œuvre incontestés, tels que *Ko-Ko* et *Concerto for Cootie*. Enfin, il faut noter qu'Ellington est le premier jazzman à pratiquer – avec du reste un inégal bonheur – l'art délicat de la « forme longue ». Ainsi, de nombreuses suites figurent-elles à son répertoire, dont la plus célèbre est sans doute *Black, Brown and Beige*. Il a en outre proposé des versions jazzifiées, discutables mais pleines d'humour et d'élan, du *Casse-Noisette* de Tchaïkovski et du *Peer Gynt* de Grieg.

• Ellington politique

Aventure collective, la musique de Duke Ellington ? Sans doute. Mais cela ne signifie pas que le maître d'œuvre, avide, selon ses propres termes, de « transformer les souvenirs en sons », n'apporte pas, n'impose pas sa propre expérience, sa propre vision du monde. Seulement, cette expérience, cette mémoire, ces images sont celles d'un enfant du ghetto dont l'identité personnelle se trouve sans cesse diluée dans une singularité collective par la discrimination raciale et le regard raciste. Elles répètent celles de la communauté noire qui se reconnaît spontanément en elles. On ne fait pas cavalier seul lorsqu'on appartient à une minorité opprimée. Ainsi le style *jungle* est-il une illustration musicale transparente d'un moment précis de la lutte idéologique des Noirs : le « nationalisme séparatiste » de Marcus Garvey et la tentation d'un « retour en Afrique ». Jamais Ellington ne cessera de revendiquer dans sa musique ses racines. C'est pourquoi ses prises de position réactionnaires, lors de la guerre du Vietnam notamment, n'ont pas

Copyrighted material

empêché un free-jazzman marxiste comme Archie Shepp de lui écrire : « Votre musique dit parfaitement la vision morale, le courage et l'implacable puissance de ressaisissement qui ont caractérisé la lutte du peuple noir pour la justice dans cette société. »

Ellington fut le premier jazzman à franchir le seuil de la Maison-Blanche comme invité personnel du président des États-Unis, et à recevoir, en France, la Légion d'honneur. Il faut pourtant se garder de faire de lui, représentant fêté d'une musique vouée à l'humiliation, la créature, l'alibi ou l'otage de l'*establishment*. L'homme, complexe, n'était pas dupe de la comédie qu'il jouait dès qu'il n'était plus en scène. Les desseins réducteurs hésitent devant la personne comme ils échouent devant l'œuvre. Ce qui compte, c'est que celle-ci – au regard de l'éthique comme de l'esthétique – continue à offrir l'exemple d'une ardente revendication et d'une haute exigence.

Oubliée l'anecdote mondaine, Ellington n'a jamais voulu être le gardien d'une orthodoxie, pas même celle d'un « ellingtonisme » qui lui avait apporté gloire et fortune, et sur lequel il aurait pu se reposer. Inlassablement, insouciant des balises et des garde-fous, il a joué sa musique, comme on dit « jouer sa vie ».

Alain GERBER

Bibliographie

S. DANCE, *The World of Duke Ellington*, Charles Scribner's Sons, New York, 1970 (trad. franç. A. Roubichou, *Duke Ellington par lui-même et ses musiciens* Filipacchi, Paris, 1976)
D. ELLIGTON, *Music Is My Mistress*, Doubleday, New York, 1973
M. ELLINGTON & S. DANCE, *Duke Ellington in Person. An Intimate Memoir*, Houghton Mifflin, Boston, 1978
L. FEATHER, « Duke Ellington », in N. Shapiro & N. Hentoff dir., *The*

Copyrighted material

Jazz Makers, Rinehart, New York, 1957, nouv. éd., Da Capo, New York, 1979
A. HODEIR, *Hommes et problèmes du jazz*, Flammarion, Paris, 1954, éd. rev. et corr., Parenthèses, Paris, 1981 ; « Duke Ellington », in H. Renaud dir., *Jazz classique*, Casterman, Tournai, 1981
L. MALSON, *Les Maîtres du jazz*, P.U.F., Paris, 10e éd. 1993 ; *Histoire du jazz et de la musique afro-américaine*, U.G.E., Paris, 1978
L. MALSON & C. BELLEST, *Le Jazz*, P.U.F., 1987
L. MASSAGLI, L. PUSATERI & G. M. VOLONTE, *Duke Ellington's Story on Records, 1925-1970*, Musica Jazz, Milan, 1966-1982
H. PANASSIÉ, *Les Rois du jazz*, Grasset, Genève, 1945
J. RÉDA, *L'Improviste*, Gallimard, Paris, 1980, nouv. éd. rev. et corr. 1990
G. SCHULLER, « The Ellington Style : its origins and early development » in N. Hentoff & A. J. McCarthy dir., *Jazz*, Rinehart, 1959, ouv. éd., Da Capo, 1975
G. T. SIMON, *The Big Bands*, Macmillan, New York, 1974
R. STEWART, *Jazz Masters Of The 30's*, *ibid.*, 1972, nouv. éd., Da Capo, 1982
B. ULANOV, *Duke Ellington*, Creative Age, New York, 1946, nouv. éd., Da Capo, 1975.

Copyrighted material

ELLIS HERB (1921-2010)

Le guitariste américain de jazz Herb Ellis possédait un style teinté de hillbilly et de blues ; son swing enjoué se manifeste en solo ou comme accompagnateur de vocalistes et de combos.

Né le 4 août 1921, à Farmersville, au Texas, Mitchell Herbert Ellis appartient à cette génération de guitaristes exceptionnels influencés par Charlie Christian qui émerge dans les années 1940. Fondateur et membre du trio instrumental et vocal Soft Winds de 1947 à 1952, il va s'épanouir et créer ses œuvres les plus célèbres au sein du fameux trio piano-guitare-contrebasse d'Oscar Peterson (où il est au côté de Ray Brown), avec lequel il joue de 1953 à 1958, effectuant notamment des tournées internationales dans le cadre de la série de concerts Jazz At The Philharmonic. Il accompagne également des stars comme Billie Holiday, Lester Young ou Louis Armstrong. Outre le rôle d'accompagnateur de la chanteuse Ella Fitzgerald qu'il remplit de 1958 à 1962, il joue, durant les années 1960, dans divers groupes pour des émissions télévisées, notamment pour celles qui sont animées par Steve Allen et Regis Philbin. À partir de 1972, Herb Ellis multiplie les tournées et les enregistrements en solo ou dans de petites formations, en particulier avec les guitaristes Joe Pass ou encore Barney Kessel et Charlie Byrd, formant avec ces deux derniers, en 1973, le trio Great Guitars. Herb Ellis meurt le 28 mars 2010, à Los Angeles.

E.U.

Copyrighted material

ESTES SLEEPY JOHN (1899 ou 1904-1977)

Si le blues se juge à la force du message chanté, Sleepy John Estes est au premier rang des bluesmen. Il a en effet composé nombre de pièces extraordinaires qui, partant d'une aventure personnelle ou d'un fait divers, aboutissent, grâce à un sens aigu de l'observation et à un humour caustique, à une description puissamment évocatrice du Sud ségrégationniste. Plusieurs de ses compositions sont devenues des standards du blues – *Someday Baby*, *Milk Cow Blues*, *Broken Hearted*, *Diving Duck Blues*, *Everybody Oughta Make a Change* – qui seront repris par d'innombrables artistes, de Muddy Waters à Elvis Presley et Eric Clapton. Il a aussi, en compagnie de Hammie Nixon, réellement créé le duo guitare-harmonica qui semble aujourd'hui si naturel au blues. Sleepy John Estes a également fortement contribué à définir le Chicago blues de l'après-guerre, dont un de ses disciples, John Lee « Sonny Boy » Williamson, est un des créateurs essentiels.

Originaire des environs de Brownsville, dans le Tennessee, John Adam Estes apprend la guitare avec son père, musicien dans les *juke joints* (cafés bon marché où il y a de la musique) locaux. Il forme son orchestre à cordes en 1919 en compagnie de James « Yank » Rachell, aussi habile à la mandoline qu'à la guitare, et des guitaristes Son Bonds et Charlie Pickett ; l'harmoniciste Hammie Nixon le rejoindra quelques années plus tard. Ils enregistreront tous, avec Sleepy John ou sous leurs propres noms, des œuvres inspirées par Estes et qui fondent un genre particulier dans l'histoire de cette musique : la critique donnera à ce genre, caractérisé par des brisures

Copyrighted material

fréquentes du rythme, des improvisations dans les solos, une interaction guitare-guitare et surtout guitare-harmonica, le nom de « Brownsville blues ». La popularité de Sleepy John Estes et de ses accompagnateurs est grande ; elle parvient jusqu'aux oreilles du producteur Ralph Peer, qui est frappé par le timbre de voix mourant et le débit saccadé de John, par ses textes pleins d'astuce et d'humour et par la cohésion de l'ensemble. Estes enregistre ainsi en 1929 puis en 1930 à Memphis. Un des titres, *Milk Cow Blues*, connaît un succès tel qu'il lui vaut de gagner Chicago et d'y graver des disques sans discontinuer. Au contact du Chicago blues, la musique de Estes-Rachell-Nixon évolue, devient plus déliée, plus musclée, plus moderne tout en conservant le bouillonnement créatif de Brownsville.

Après 1941, Sleepy John connaît une période difficile ; il perd la vue, vit confiné près de Memphis mais réussit quand même à enregistrer pour Sun. Sur la foi de ses anciens disques, sa réputation ne cesse de grandir parmi les amateurs de blues, de plus en plus nombreux dans le monde entier. Grâce au photographe David Blumenthal, Estes est « redécouvert » en 1962 et il va enregistrer plusieurs albums pour le label Delmark (dont le meilleur est *The Legend of Sleepy John Estes*, 1962) et divers autres compagnies. Il apparaît à l'occasion des grands festivals internationaux, en Europe et au Japon. Cependant, Estes est alors un homme usé, à la silhouette fragile et dont la voix n'a plus la puissance d'antan. Lorsqu'il meurt à Brownsville le 5 juin 1977, les journaux de la ville saluent enfin en lui « le créateur musical qui a fait connaître Brownsville dans le monde entier ».

Sa première œuvre, essentielle, a été rééditée en deux CD (*Sleepy John Estes : The blues. From Memphis to Chicago : 1929-1941*, Frémeaux & Associés).

Copyrighted material

Gérard HERZHAFT

Copyrighted material

EVANS BILL (1929-1980)

Introduction

Bill Evans, un des plus grands maîtres que le piano ait connus au royaume du jazz, a su s'affranchir des barrières ; sans doute faut-il y voir la raison pour laquelle le pianiste et le compositeur demeurent inclassables, impossibles à rattacher à une école ou à intégrer à un mouvement. Laissons parler Jimmy Giuffre : « Il existe un certain niveau à partir duquel il n'y a plus aucune catégorie musicale. Ce n'est pas seulement du jazz ou de la musique classique européenne ou quelque chose d'autre. C'est seulement de la musique que l'on ne peut enfermer dans une catégorie, de la grande musique. Voilà ce que joue Bill. »

• Portrait in Jazz

William John Evans naît le 16 août 1929 à Plainfield (New Jersey). Il étudie le violon, et, bien sûr, le piano. À seize ans, il dirige avec son frère un ensemble où l'on remarque le vibraphone de Don Elliott. Il travaille ensuite avec de bien médiocres orchestres de danse. On le voit cependant jouer en trio, aux côtés de Mundell Lowe (guitare) et de Red Mitchell (contrebasse), puis figurer en 1950 et 1951 parmi les membres du big band du saxophoniste Ernie Fields. Vient alors le service armé ; la démobilisation se fera attendre jusqu'en 1954. Il reprend ses activités musicales en compagnie de Jerry Wald et Tony Scott. En septembre 1956, il enregistre son premier disque, *New Jazz Conceptions*, avec Teddy Kotick à la contrebasse et Paul Motian à la batterie, album sur

Copyrighted material

lequel plane encore l'ombre de Bud Powell mais qui renferme déjà de passionnantes nouveautés harmoniques. Il participe à quelques séances, où il s'illustre aux côtés de Chet Baker, Herbie Mann, Paul Chambers, Philly Joe Jones... Le trio qu'il forme avec Sam Jones et Philly Joe Jones enregistre le 15 décembre 1958 *Everybody Digs Bill Evans*.

Miles Davis, conquis, l'engage en avril 1958 pour former le prodigieux sextette qui comprend Julian « Cannonball » Adderley (saxophone alto), John Coltrane (saxophone ténor), Paul Chambers (contrebasse) et Jimmy Cobb (batterie). « J'ai beaucoup appris avec lui », confiera le grand trompettiste quelques années plus tard. Avec lui et Thelonious Monk, Bill Evans est enregistré en juillet 1958 au festival de Newport ; avec lui, il est un des protagonistes de *Kind of Blue* (1959), un des albums les plus importants de l'histoire du jazz, où il côtoie Adderley, Coltrane, Chambers et Cobb pour quatre des cinq pièces (Wynton Kelly le remplace pour *Freddie Freeloader*). Mais l'écrasante personnalité de Miles Davis ne saurait convenir à l'épanouissement du talent de Bill Evans, et le divorce se produit dès novembre 1958.

Bill Evans retrouve alors une formule qu'il affectionne et qu'il portera à un rare point de perfection, celle du trio, qui verra se succéder, au fil des années, Teddy Kotick, Scott LaFaro, Gary Peacock, Chuck Israels et Eddie Gomez à la contrebasse, Shelly Manne, Larry Bunker, Jack DeJohnette, Paul Motian et Marty Morell à la batterie. Il lui fera certes quelques infidélités pour jouer en studio avec Art Farmer, Lee Konitz, Jimmy Giuffre, Cannonball Adderley, Gary McFarland, Jim Hall, Bill Potts et Marty Morell, mais le trio et le piano solo demeureront son terrain d'élection, le domaine de ses effusions les plus personnelles. Bill Evans meurt à New York le 15 septembre 1980.

Copyrighted material

• Conversations with Myself

On peut, bien sûr, déceler des influences dans le jeu de Bill Evans, au premier rang desquelles celle de Bud Powell ; il se reconnaît lui-même fils de Nat King Cole pour le rythme et l'économie des moyens, de Dave Brubeck pour la souplesse du chant, d'Oscar Peterson pour la puissance du swing et d'Earl Hines pour l'architecture des improvisations. On pourrait citer encore Al Haig ou Ahmad Jamal, mais aussi Bach, Chopin, Debussy et Ravel. Rarement la musique « savante » aura été aussi présente dans le jazz. Ici, point de ces sirupeuses et contestables « adaptations », mais l'intime imprégnation de toute une culture. Il est vrai que d'aussi nombreuses paternités ne peuvent donner le jour qu'à un tempérament profondément original.

Bill Evans est un très grand technicien du piano. Son toucher à la fois velouté et incisif, hérité en droite ligne de la tradition classique, a été rarement égalé. Son habilité digitale et son imagination rythmique lui permettent d'étonnantes hardiesses dans la paraphrase.

Improvisateur souple et subtil, jamais il ne transige avec la pudeur et la concision. Chez lui, tout repose sur le dialogue incessant des deux mains, avec une main gauche « ambulante » – selon le système « Charleston », développé notamment par Ahmad Jamal – soumise au phrasé de la main droite. Bill Evans utilise également les blocs d'accords, popularisés par Erroll Garner et Milt Buckner, avec parfois une grande violence, mais toujours avec un lyrisme très personnel.

Il procède peu par succession d'accords et préfère, comme Miles Davis, exploiter toutes les possibilités des modes musicaux. Le

Copyrighted material

compositeur Bill Evans nous offre des thèmes infiniment mélodiques, parés de multiples changements de couleurs harmoniques. Bref, par petites touches, se brosse le portrait de l'un des plus grands maîtres du piano jazz, tant pour la perfection formelle que pour la sensibilité poétique. Faut-il préciser que le monde libertaire du free jazz lui reste fondamentalement étranger ? Peut-il en être autrement pour un homme qui affirme : « La liberté la plus valable est celle qui a de la force, un peu parce qu'elle est gagnée contre quelque chose de solide, quelque chose de rigide. »

Pierre BRETON

Bibliographie

J. K. CHAMBERS, *Milestones : the Music and Times of Miles Davis*, Da Capo Press, New York, 1998

A. GERBER, *Bill Evans*, Fayard, Paris, 2001

D. IOAKIMIDIS, « Bill Evans, ou l'Art pour l'art », in *Jazz Hot*, nº 161, p. 14, 1961

C. ISRAELS, « Bill Evans (1929-1980) : A Musical Memoir », in *Musical Quarterly*, vol. LXXI, p. 109, 1985

L. LYONS, *The Great Jazz Pianists : Speaking of their Lives and Music*, W. Morrow, New York, 1983

M. MCPARTLAND, *Marian McPartland's Jazz World : All in Good Time*, University of Illinois Press, Urbana (Ill.), 2003

J. F. MEHEGAN, *Jazz Improvisation*, Watson-Guptill, New York, 1959

P. PETTINGER, *Bill Evans : How my Heart Sings*, Yale University Press, New Haven (Conn.), 2002

F. POSTIF, *Les Grandes Interviews de « Jazz Hot »*, éd. de l'Instant, Paris, 1989

M. RUPPLI, « Discographie : Bill Evans », in *Jazz Hot*, nº 353, p. 45, 1978, nº 354, p. 14, 1978

B. TAYLOR, *Jazz Piano : History and Development*, W. C. Brown, Dubuque (Iowa), 1982.

Discographie sélective

Copyrighted material

Bill Evans comme sideman

Avec George Russell : *The Jazz Workshop*, R.C.A. Victor, 1956 ; avec Charlie Mingus : *East Coasting by Charles Mingus*, Bethlehem, 1957 ; avec Cannonball Adderley : *Portrait of Cannonball, Riverside*, 1958 ; avec Miles Davis, *Kind of Blue*, Columbia, 1959.

Bill Evans comme leader (chez Riverside, sauf mention contraire)

New Jazz Conceptions, 1956 (en solo et en trio avec Teddy Kotick et Paul Motian ; comprenant *Waltz for Debby et I Love You*) ; *Everybody Digs Bill Evans*, 1958 (en solo et en trio avec Sam Jones et Philly Joe Jones) ; *Portrait in Jazz*, 1959 (en trio avec Scott LaFaro et Paul Motian ; comprenant *Peri's Scope, What Is This Thing Called Love ?, Someday My Prince Will Come*) ; *Explorations*, 1961 (en trio avec Scott LaFaro et Paul Motian ; comprenant Nardis, Beautiful Love) ; *Sunday at the Village Vanguard*, 1961 (en trio avec Scott LaFaro et Paul Motian) ; *Moon Beams*, 1962 (en trio avec Chuck Israels et Paul Motian) ; *Interplay*, 1962 (avec Freddie Hubbard, Jim Hall, Percy Heath, Philly Joe Jones) ; *How my Heart Sings !*, 1962 (en trio avec Chuck Israels et Paul Motian ; comprenant *Show-Type Tune*) ; *Trio '64*, Verve, 1963 (en trio avec Gary Peacock et Paul Motian) ; *California, Here I Come*, Verve, 1967 (en trio avec Eddie Gomez et Philly Joe Jones) ; *Bill Evans at the Montreux Jazz Festival*, Verve, 1968 (en trio avec Eddie Gomez et Jack DeJohnette) ; *The Bill Evans Album*, Columbia, 1971 (en trio avec Eddie Gomez et Marty Morell ; comprenant *Comrade Conrad*) ; *Since We Met*, Fantasy, 1974 (en trio avec Eddie Gomez et Marty Morell) ; *Blue in Green*, *Milestone*, 1974 (en trio avec Eddie Gomez et Marty Morell) ; *The Paris Concert*, Elektra, 1979.

Bill Evans en soliste

The Solo Sessions, 2 vol., Milestones, 1963 ; *Conversations with Myself*, Verve, 1963 ; *Further Conversations with Myself*, Verve, 1967.

Bill Evans en duo

Intermodulation, Verve, 1966 (avec le guitariste Jim Hall) ; *Intuition*, *Fantasy*, 1974 (avec le contrebassiste Eddie Gomez) ; *The*

Copyrighted material

Tony Bennett-Bill Evans Album, Fantasy, 1975 (avec le chanteur Tony Bennett).

Copyrighted material

EVANS GIL (1912-1988)

Étrange personnage que Gil Evans ! Il ne lui faut pas plus de six ans pour subjuguer le monde du jazz par la beauté de ses arrangements, pour délivrer dans son entier un message qui fascine toujours musiciens et mélomanes du monde entier. Avant, de longues périodes de doute, de ce silence pesant réservé aux artistes méconnus. Après, et jusqu'à la fin, l'inspiration qui se tarit, la créativité qui s'enlise. Au milieu de tant de travaux alimentaires exécutés sans joie s'élève un chant du cygne, bouleversant et unique, qui parlera longtemps encore au cœur des hommes.

Ian Ernest Gilmore Green Evans, dit Gil Evans, naît à Toronto, au Canada, le 13 mai 1912 dans une famille de mineurs d'origine australienne. Son éducation s'effectue en Colombie-Britannique (Canada), dans le nord-ouest des États-Unis, puis à Stockton (Californie). C'est dans cette ville que, parfait autodidacte, il débute directement comme chef d'orchestre. Il y fonde et anime, de 1933 à 1938, une formation où il tient également la partie de piano. Quand, en 1938, Skinnay Ennis en prend la direction, il y partage avec Claude Thornhill les fonctions d'arrangeur. En 1941, ce dernier crée son propre orchestre et appelle Gil Evans auprès de lui à New York. Pendant près de sept ans se construit une très fructueuse collaboration qui ne connaîtra que l'interruption due au service armé (1943-1946). Gil Evans affine sa technique dans des arrangements dont les audaces feutrées avouent souvent la fervente admiration que porte le musicien à Duke Ellington. En 1948, il abandonne Claude Thornhill et la sécurité de l'orchestre pour ne plus travailler qu'à la commande. L'aventure, cette année-là,

Copyrighted material

s’appelle Miles Davis, et Gil Evans s’y jette passionnément. Pour le grand trompettiste entouré de Gerry Mulligan, John Lewis, Johnny Carisi, Lee Konitz et Jay Jay Johnson, il écrit les partitions des illustres enregistrements Capitol de 1948, 1949 et 1950. Il signe ainsi *Birth of the Cool*, album-manifeste où s’exprime une toute nouvelle sensibilité, faite de délicatesse et de raffinement. Gil Evans est ici en avance d’une guerre : l’insuccès sera total et cuisant. S’en est-il remis ? Pendant presque sept ans, il se punit avec d’insipides arrangements pour la radio et la télévision, de commerciales orchestrations pour chanteurs de variétés, reprenant humblement, en 1952, ses études de piano. Charlie Parker fait certes appel à lui mais ce n’est que pour mettre en forme ce sirupeux *back-ground* de cordes et de voix qui a, à cette époque, les faveurs du génial altiste. Qui se souvient encore de lui quand, en 1956, Miles Davis signe avec la firme Columbia un contrat d’exclusivité avec l’ambition avouée de renouveler le répertoire orchestral ? Gil Evans est, bien sûr, de la fête. Avec *Miles Ahead* (1957), suite de dix morceaux, conçue pour près de vingt instruments, c’est enfin la consécration auprès de la critique et d’un public qui déborde largement le cercle restreint des amateurs de jazz. Deux glorieux albums, toujours en collaboration avec Miles Davis, ponctuent cette reconquête : *Porgy and Bess* (1958) et *Sketches of Spain* (1959). À l’apogée de ses moyens, égal reconnu de Duke Ellington, Gil Evans fonde en 1962 un orchestre qui n’aura qu’une existence éphémère. Mais, très vite, le volume de sa production, déjà très limité, se raréfie encore. Grand prêtre du cool, Gil Evans ne parvient plus à trouver son inspiration dans les nouveaux courants qui bousculent le monde du jazz. Derrière un prestige pour un temps intact — il compose la musique de deux films, *Absolute Beginners* et *La Couleur de l’argent* —, le créateur s’essouffle avec le déclin d’une esthétique dont il a épuisé tous les sortilèges. Quelques disques encore — avec l’Orchestre

Copyrighted material

national de jazz et en duo, avec Steve Lacy notamment —, quelques tournées en France et en Italie — avec le Big Band de Laurent Cugny et Sting — rappellent de loin en loin l'existence d'un musicien dont le style n'est plus dans l'air du temps. Il meurt à Cuernavaca, au Mexique, le 20 mars 1988.

Gil Evans est avant tout un prodigieux coloriste. Il manifeste avec constance un goût prononcé pour des instruments rarement utilisés en jazz. Au cor et au tuba, qu'il avait introduits dans l'orchestre de Claude Thornhill, il ajoutera plus tard les synthétiseurs. Aux monochromes sections de saxes, il préfère substituer d'exotiques alliages de cors, clarinettes, tubas, flûtes et altos. Reconnaissables entre mille, ces timbres voilés, ce chant sans vibrato, cette richesse harmonique, cet art de la confidence intime qui sont sa signature. Cette musique, profondément originale, dont l'écriture précise révèle une science rare des registres et des volumes s'abandonne avec délices aux entêtantes beautés des alanguissements infinis. Sous l'influence de Miles Davis, Gil Evans retrouvera une organisation plus ferme où la rigueur ne chassera pour autant ni la souplesse ni la spontanéité. Tout son génie s'exprime parfois dans l'effacement, Gil Evans se bornant à suggérer un mode afin d'offrir aux solistes le plus large espace de liberté possible. Cet art allusif, intelligent et sensible, imprévisiblement charmeur, a peu d'équivalents dans l'histoire du jazz.

On pourra consulter : Laurent Cugny, *Las Vegas Tango : une vie de Gil Evans*, P O L., Paris, 1989.

Pierre BRETON

Copyrighted material

FARMER ART (1928-1999)

Le trompettiste et bugliste américain de jazz Arthur Stewart Farmer naît à Council Bluffs, dans l'Iowa, le 21 août 1928. Alors qu'il a quatre ans, son père meurt accidentellement ; sa mère s'établit à Phoenix, Arizona. Très musicienne, elle l'initie dès l'âge de six ans au piano ; il étudie ensuite le violon, le tuba et enfin la trompette. En 1945, il quitte Phoenix pour Los Angeles avec son frère jumeau, Addison Gerald Farmer (1928-1963), qui deviendra un très solide bassiste et accomplira l'essentiel de sa carrière avec lui. C'est avec Horace Henderson, Floyd Ray, Roy Porter, Gerald Wilson et Johnny Otis que le jeune Art Farmer fait ses débuts professionnels.

En 1947, à New York, il découvre le be-bop et travaille dans l'orchestre de Jay McShann. On le retrouve en 1948 en compagnie de Benny Carter puis, en 1949, de Dexter Gordon, de Frank Morgan et de Teddy Edwards. Cette même année, il réalise son premier enregistrement, au sein du quintette de Wardell Gray, où il rencontre Hampton Hawes. En 1953, il participe avec Clifford Brown à la tournée européenne du big band de Lionel Hampton. Il fonde avec Gigi Gryce un quintette qui se produira de 1954 à 1956, appartient au quintette d'Horace Silver (1956-1958), rejoint au côté de Charlie Mingus le New Directions Band de Teddy Charles et enregistre avec Julian « Cannonball » Adderley (*Alabama Concerto*, 1958) et Bill Evans (*Modern Art*, 1958), notamment. Gerry Mulligan l'appelle en 1958 pour remplacer Chet Baker dans son célèbre quartette.

Copyrighted material

En 1959, Art Farmer crée avec le saxophone ténor Benny Golson un sextette très original – le Jazztet –, où le trombone, successivement tenu par Curtis Fuller et Grachan Moncur III, se joint à la trompette et au saxophone habituellement utilisés en la circonstance. La formation, où figure également le pianiste McCoy Tyner, connaîtra un grand succès jusqu'à sa dissolution en 1962 ; parmi ses enregistrements figurent des classiques du be-bop, dont *Meet the Jazztet* (1960), dans lequel figurent les standards *Killer Joe*, *I Remember Clifford* et *Blues March*, et le remarquable *The Jazztet and John Lewis* (1961). C'est à cette époque qu'Art Farmer abandonne progressivement la trompette pour la sonorité plus feutrée du bugle et fonde en 1962 un quartette avec le guitariste Jim Hall, auquel succédera le pianiste Steve Kuhn en 1965.

En 1968, Art Farmer s'établit à Vienne et travaille régulièrement avec une formation de la radio autrichienne. On l'entend beaucoup dans les clubs et festivals européens. De retour aux États-Unis à la fin des années 1970, il sera l'un des ultimes musiciens d'Art Pepper. On lui doit un hybride de la trompette et du bugle, le « flumpet », dont il jouera à partir de 1989. Art Farmer meurt à New York le 4 octobre 1999.

Leader discret, accompagnateur efficace, splendide soliste, Art Farmer se situe à mi-chemin des styles de Miles Davis et de Chet Baker. Ce grand admirateur de Billy Strayhorn réussit à marier la tradition du swing et la fébrilité du be-bop naissant. L'improvisateur est à la fois imaginatif, fin et économe de ses moyens. Son langage, très lisible, est plus tourné vers l'intériorité et le lyrisme pudique que vers les envolées démonstratives. Aussi est-ce dans les ballades (*On The Road*, 1976, *Silk Road*, 1997), où nous enchante une sonorité colorée et brumeuse, que l'on retrouvera le meilleur de ce poète-musicien.

Copyrighted material

Pierre BRETON

Copyrighted material

FITZGERALD ELLA (1918-1996)

Introduction

Il y a du conte de fées dans la vie d'Ella Fitzgerald : l'éclosion spontanée de l'extraordinaire talent d'une jeune fille aux origines plus que modestes, la renommée planétaire de la plus pure interprète de la chanson américaine, l'unanime respect des plus grands du jazz, une fraîcheur et une vitalité que seules les heures les plus sombres de sa vieillesse, après soixante ans de carrière, ont réussi à entamer... Véritable incarnation du bonheur en musique, Ella Fitzgerald a su rassembler dans un même et immense public et les puristes sourcilleux et les foules enthousiastes. Cela tient du miracle !

• « A-Tisket, a-Tasket »

Ella Jane Fitzgerald naît le 25 avril 1918 à Newport News, en Virginie. De son enfance, très peu de chose nous est parvenu. Son père aurait déserté le foyer familial vers 1921. C'est alors que sa mère s'établit à Yonkers (État de New York), où la jeune Ella va s'adonner à ses deux passions : la danse et le chant, qu'elle pratique notamment à la Bethany African Methodist Episcopal Church de cette ville. En 1932, sa mère meurt et l'adolescente part vivre chez une de ses tantes à Harlem. Elle quitte rapidement l'école et, à l'automne de 1934, vit d'expédients dans les rues de Harlem.

Copyrighted material

La célébrité lui sera offerte, sans préliminaires, le soir du 21 novembre 1934, quand elle remporte le premier prix d'un concours de chant amateur au célèbre Apollo Theatre de Harlem. À la fin de janvier 1935, elle remporte de nouveau un concours à l'Opera House de Harlem. Chick Webb l'engage en avril dans son orchestre, qui se produit au Savoy Ballroom, et l'impose. De 1935 à 1939, elle sera, au concert comme au studio, la chanteuse vedette de l'orchestre. Un jour, perdue dans le texte de *Mr. Paganini* (également connu sous le titre *You'll Have to Swing It*), Ella Fitzgerald se lance dans une improvisation échevelée faite de syllabes et d'onomatopées, rivalisant en abattage avec les plus brillants instrumentistes. Elle vient d'inventer le scat. Son premier enregistrement avec l'orchestre de Chick Webb date de 1935. Elle obtient, en 1938, un succès tel avec *A-Tisket, a-Tasket, a Brown and Yellow Basket* qu'il faut lui donner une suite, *I Found my Yellow Basket*. L'année suivante, c'est encore un triomphe avec *My Heart Belongs to Daddy*. Elle chante chez Teddy Wilson – où elle remplace Billie Holiday – et se produit avec des ensembles vocaux (Savoy Eights, Mills Brothers). Si Ella Fitzgerald n'a pas encore l'absolue maîtrise qu'elle montrera dans les années 1940, sa spontanéité et sa sûreté rythmique en font déjà une très remarquable musicienne, que la toute jeune revue *Down Beat* ne tarde pas à saluer (1937). Après la mort de Chick Webb, en 1939 elle prend la direction de son orchestre, rebaptisé Ella Fitzgerald and her Famous Orchestra (1939-1942). L'expérience est peu concluante. On l'entendra pendant plusieurs années accompagnée par des groupes de chanteurs : Delta Rhythm Boys et Ink Spots (1942-1943), Four Keys et Louis Jordan (1945). Elle commence à travailler avec Louis Armstrong... et à se livrer à d'irrésistibles imitations du grand trompettiste. Son style évolue sous l'influence du bop, qui donne à son scat une liberté pyrotechnique inouïe. En 1946, Norman Granz

Copyrighted material

devient son imprésario et l'associe aux tournées mondiales du Jazz At The Philharmonic (J.A.T.P.). Consécration suprême, elle chante, le 29 septembre 1947, sur la scène du Carnegie Hall de New York. En 1957, c'est la scène du Metropolitan Opera qui lui sera offerte.

• « Total Jazz »

Concerts et disques se succèdent alors à un rythme effréné. Si Ella Fitzgerald se produit beaucoup en trio avec l'élite des pianistes – Oscar Peterson, Ellis Larkins, Hank Jones, Don Abney, Paul Smith, Lou Levy, Tommy Flanagan, Ray Bryant, Jimmy Jones, Jimmy Rowles –, on trouve à son côté des musiciens de la stature de Ray Brown (qui fut son mari), Dizzy Gillespie, Joe Pass, Barney Kessel, Lester Young, Benny Goodman, Illinois Jacquet, Paul Gonsalvez, Coleman Hawkins ou Roy Eldridge. À de nombreuses reprises, elle est l'invitée de Count Basie et de Duke Ellington. Ce dernier lui offre un imposant *Portrait of Ella Fitzgerald* en quatre mouvements aux titres évocateurs : *Royal Ancestry*, *All Heart*, *Beyond Category* et *Total Jazz*... Elle est la voix qui casse le verre dans la mémorable publicité pour la cassette Memorex. Jusqu'à la fin des années 1970, son activité reste très soutenue, au concert comme au disque, ce qui ne lui vaut pas moins de onze Grammy Awards, sortes d'oscars pour la musique aux États-Unis. Les présidents Ronald Reagan et Bill Clinton tiendront à saluer cette personnalité hors du commun. Très sollicitée par le cinéma, elle participe à de nombreux films : *Pete Kelly's Blues* (Jack Webb, 1955), *Saint Louis Blues* (Allen Reisner, 1958), *Let no Man Write my Epitaph* (Philip Leacock, 1960), *Duke and Ella in Antibes* (Norman Granz, 1966). Jack Lang lui remet en 1990 les insignes de commandeur des Arts et Lettres. Elle n'a pas cédé aux délices et ravages de la drogue, mais connaît d'incessants problèmes de santé : perte progressive de la vue, double pontage coronarien, diabète. Elle doit même endurer, en

Copyrighted material

1993, une amputation des deux jambes. Ella Fitzgerald disparaît le 15 juin 1996, à Beverly Hills, en Californie.

• « Rhythm is my Business »

Ella Fitzgerald n'a jamais renié ses origines populaires ni méprisé aucun genre. C'est avec un classicisme naturel qu'elle sait chanter les noëls, la bossa-nova et même la pop music. La comédie musicale américaine – qu'elle soit signée George et Ira Gershwin, Cole Porter, Irving Berlin, Rodgers et Hart, Harold Arlen ou Jerome Kern – trouve en elle une incomparable interprète. La chanteuse d'orchestre a rarement été égalée, même si Sarah Vaughan et Anita O'Day constituent une prestigieuse filiation. Dans son chant, aucunes traces de la révolte plaintive du blues. Simplement, une présence lumineuse, une joie amoureuse, une chaleur irradiante qui font merveille dans les ballades et standards du jazz. L'ambitus de la voix est exceptionnel – deux octaves et demi –, la virtuosité rythmique et la justesse, phénoménales. Les amateurs admirent une éblouissante technique, une plastique vocale splendide et contrôlée, une fantaisie poétique qui lui permet d'improviser une conversation avec les jets ou les grillons. Mais qui a pu résister à l'énergie, à la souplesse et à la grâce de son swing, aux couleurs délicieusement ingénues de son timbre, à ses facéties débridées ? Ella Fitzgerald a trouvé la recette de l'éternelle jeunesse.

Pierre BRETON

Bibliographie

F. Billard, *Ella Fitzgerald*, Vade-retro, Paris, 1997
S. Colin, *Ella, the Life and Times of Ella Fitzgerald*, Elm Tree Books, Londres, 1986
G. M Idelman, *First Lady of Song : Ella Fitzgerald for the Record*, Carol Pub., Secaucus (N.J.), 1994

Copyrighted material

R. Fritts & K. Vail, *Ella Fitzgerald : the Chick Webb Years & Beyond*, Scarecrow Press, Lanham (Maryland), 2003
J. Haskins & E. Fitzgerald, *Ella Fitzgerald : a Life through Jazz*, New English Library, Londres, 1991 (*Une vie à travers le jazz*, trad. I. Leymarie, Filipacchi, Levallois-Perret, 1992)
B. Kliment dir., *Ella* Fitzgerald, New York, 1988
a. Lacombe, *Ella Fitzgerald*, éd. du Limon, Paris, 1989
S. Nicholson, *Ella Fitzgerald : a Biography of the First Lady of Jazz*, C. Scribner's Sons, New York, 1993 ; *Ella Fitzgerald : the Complete Biography*, Routledge, New York, 2004
R. Nolden, *Ella Fitzgerald : ihr Leben, ihre Musik, ihre Schallplatten*, Oreos Verlag, Gauting, 1986.

Discographie sélective

I'll Chase The Blues Away, avec Chick Webb (1935) ; *Rock it For Me*, avec Chick Webb (1937) ; *A Tisket, A Tasket*, avec Chick Webb (1938) ; *My Heart Belongs To Daddy* (1939) ; *Flyin' Home* (1946) ; *Lady Be Good* (1947) ; *Stone Cold Dead In The Market*, avec Louis Jordan (1946) ; *How High the Moon* (1947) ; *Basin Street Blues* (1949) ; *Mr. Paganini* (1952) ; *Cheek To Cheek*, avec Louis Armstrong (1956) ; *Ella And Duke* (1957) ; *Stompin' At The Savoy*, avec Louis Armstrong (1957) ; *Ella Fitzgerald at the Opera House* (1957) ; *Porgy And Bess*, avec Louis Armstrong (1958) ; *Ella in Berlin : Mack The Knife* (1960) ; *I'm Beginning To See The Light*, avec Count Basie (1963) ; *Imagine My Frustration*, avec Duke Ellington (1965) ; *Take Love Easy*, en duo avec Joe Pass (1973) ; *Ella And Oscar* (1975) ; *I'm Walkin'*, avec Jackie Davis (1978) ; *The Best Is Yet To Come* (1982) ; *Speak Love*, en duo avec Joe Pass (1983) ; *Easy Living*, avec Joe Pass (1986).
« Song Books » : *Ella Fitzgerald Sings the Cole Porter Song Book* (1956) ; *Ella Fitzgerald Sings the Rodgers and Hart Song Book* (1956) ; *Ella Fitzgerald Sings the Duke Ellington Song Book* (1956-1957) ; *Ella Fitzgerald Sings the George and Ira Gershwin Song Book* (1959) ; *Ella Fitzgerald Sings the Harold Arlen Song Book* (1960-1961).

Copyrighted material

FLANAGAN TOMMY (1930-2001)

Le style du pianiste américain Tommy Flanagan s'inscrit indiscutablement dans l'esthétique bop et dans la lignée des conquêtes rythmiques et harmoniques de Bud Powell. Sa manière reste cependant inimitable : un jeu sûr et précis qui sait éviter le piège des effets appuyés et du brillant facile, un lyrisme délicat, un phrasé à la fois élégant et souple. Offrant un soutien rythmique d'une grande richesse mélodique, doté d'une imagination s'adaptant à tous les tempéraments, d'une inventivité discrète, attentive et subtile, il fut l'un des accompagnateurs les plus recherchés de sa génération. La célébrité qu'il a acquise auprès d'Ella Fitzgerald ne doit cependant pas faire oublier sa participation à deux des plus importants albums de l'histoire du jazz : *Saxophone Colossus*, de Sonny Rollins, et *Giant Steps*, de John Coltrane.

Thomas Lee Flanagan naît le 16 mars 1930 à Detroit, dans le Michigan. Il commence à étudier la clarinette à six ans et le piano à onze ans, mais il s'initie aussi à d'autres instruments : le saxophone, la contrebasse, le vibraphone. Il commence très tôt à travailler dans sa ville natale, où il se fait remarquer, à partir de 1945, comme pianiste auprès des frères Jones – le pianiste Hank Jones, le batteur Elvin Jones, le trompettiste, bugliste et tromboniste Thad Jones –, du vibraphoniste Milt Jackson et du saxophoniste Dexter Gordon.

Tommy Flanagan est d'abord influencé par Art Tatum, Teddy Wilson, Nat „King" Cole et Erroll Garner. Mais, fasciné par le be-bop, il décide en 1956 de s'établir à New York, où il se bâtit

Copyrighted material

rapidement une réputation auprès des plus grands souffleurs du moment : Charlie Parker – il remplace à l'occasion Bud Powell au célèbre Birdland –, Coleman Hawkins, Miles Davis – il participe à l'album *Collectors' Items* –, Sonny Rollins – avec qui il enregistre en 1956 *Saxophone Colossus*, aux côtés du batteur Max Roach et du bassiste Doug Watkins –, John Coltrane – avec qui il participera en 1959 à l'aventure de *Giant Steps* –, Donald Byrd... En 1956, on le retrouve également au côté du contrebassiste Oscar Pettiford et il entame une longue collaboration avec le guitariste Kenny Burrell. De 1956 à 1958, il travaille avec le tromboniste Jay Jay Johnson et forme le premier de ses propres trios : son album *Trio Overseas* (1957), avec Elvin Jones à la batterie et Wilbur Little à la contrebasse, est un classique de cette époque.

En 1963, Flanagan accepte de remplacer Don Abney, le pianiste d'Ella Fitzgerald, qu'il avait accompagnée pour la première fois en 1956, au festival de Newport ; il sera, jusqu'en 1965, puis de 1968 à 1978, l'accompagnateur régulier de la chanteuse ; on retiendra de cette période l'album *Ella at Juan-les-Pins* (1964). En 1966, il est directeur musical de Tony Bennett, un artiste de variétés qui a parfois fréquenté le monde du jazz. Mais, lassé d'accompagner des chanteurs, il décide en 1978 de se produire désormais avec de petites formations : Thad Jones, Milt Jackson, Kenny Dorham, Curtis Fuller, Dizzy Reece, Elvin Jones, Max Roach, Philly Joe Jones, Lucky Thompson, Rudy Rutherford et Billy Mitchell trouveront en Tommy Flanagan un partenaire idéal. Il reforme, avec son vieux complice Hank Jones, un duo de pianos qui donne *Our Delights* (1978) et *More Delights with Hank Jones* (1978). Il manifeste toujours une prédilection pour le trio piano-batterie-contrebasse, dont témoignent les albums *Eclypso* (1977) et *Confirmation* (1977-1978), avec Elvin Jones et George Mraz, *Super-Session* (1980), avec Elvin Jones et Red Mitchell, *Thelonica*

Copyrighted material

(1982), hommage à Thelonious Monk, avec Art Taylor et George Mraz, *Let's Play the Music of Thad Jones* (1993), avec Lewis Nash et Jesper Lundgaard. Tommy Flanagan meurt à New York le 16 novembre 2001.

Pierre BRETON

Copyrighted material

FLANIGAN BOB (1926-2011)

Le vocaliste de jazz et musicien américain Bob Flanigan connut une immense notoriété avec les Four Freshmen, formation dont il fut l'un des membres fondateurs et qui, au cours de sa longue carrière, enregistra quelque cinquante albums et reçut six nominations aux Grammy Awards.

Robert Lee Flanigan naît le 22 août 1926, à Greencastle, dans l'Indiana. Alors qu'il étudie à la Butler University d'Indianapolis, il fonde en 1948, avec ses cousins Don et Ross Harbour ainsi que leur ami Hal Kratzsch, l'ensemble de jazz vocal des Four Freshmen. Pendant plus de quarante ans, Flanigan, principal chanteur du groupe, y jouera également du trombone et de la contrebasse. Si le quartette doit son succès à ses harmonies sophistiquées, les qualités que ses membres déploient comme instrumentistes – caractéristique rare dans les années 1950 pour ce type de formation – n'y sont pas étrangères. Beaucoup de ses titres vont ainsi caracoler en tête des hit-parades : *It's a Blue World* (1952), *Mood Indigo* (1954), *Graduation Day* (1956)... En 1992, Bob Flanigan cesse de se produire sur scène, mais continue à assumer ses responsabilités de manager du groupe. Il meurt le 15 mai 2011 à Las Vegas (Nevada).

Les Four Freshmen influenceront nombre de groupes, notamment les Beach Boys, les Lettermen et Manhattan Transfer.

Barbara A. SCHREIBER

Copyrighted material

FLATT & SCRUGGS

Flatt & Scruggs and the Foggy Mountain Boys demeure le plus célèbre des orchestres de bluegrass.

Lester Flatt (né le 19 juin 1914 à Overton, Tennessee, mort le 11 mai 1979 à Nashville, Tennessee), guitariste rythmique original – il est renommé pour ses attaques spéciales sur l'accord de *sol* – et chanteur à l'accent nasillard trahissant ses origines de paysan du Tennessee, commence sa carrière avec Charlie Monroe, frère aîné de Bill Monroe, avant d'être engagé en 1944 dans les Blue Grass Boys de ce dernier, en même temps qu'Earl Scruggs (né le 6 janvier 1924 à Flint Hill, Caroline du Nord, mort le 28 mars 2012 à Nashville, Tennessee), un formidable banjoïste qui popularise et développe une technique de jeu à trois doigts, fluide et swinguante. Après quelques superbes séances avec Bill Monroe, Flatt et Scruggs quittent en 1948 leur leader, avec lequel ils s'entendaient mal, afin de former leur propre orchestre, les Foggy Mountain Boys. Ils joueront ensemble jusqu'en 1969, enregistrant pour Mercury et Columbia une œuvre abondante mais de très haut niveau qui comprend certains des plus grands classiques du bluegrass. Leur musique, profonde et sensible, est très innovante et ils introduisent dans l'orchestre de bluegrass la steel-guitare Dobro (avec Josh Graves) et l'harmonica (avec Charlie McCoy).

Ainsi, plus ouverts et « commerciaux » que Bill Monroe, Flatt et Scruggs connaissent auprès du public étudiant nordiste un formidable succès au moment du folk boom du début des années 1960. Ils figurent en tête d'affiche de tous les grands festivals, font

Copyrighted material

figure de « créateurs » du bluegrass – au grand dam de Bill Monroe –, composent les musiques de séries télévisées et *Foggy Mountain Breakdown*, une formidable pièce de banjo composée par Earl Scruggs, figure dans la bande originale du film *Bonnie and Clyde* d'Arthur Penn (1967). Mais Flatt trouve que Scruggs, de plus en plus influencé par ses fils musiciens, se tourne beaucoup trop vers le folk-rock à la Dylan ; ils se séparent à l'amiable en 1969. Lester Flatt s'associe à un autre pionnier du bluegrass, Mac Wiseman, et enregistre pour R.C.A. dans un style plus traditionnel, connaissant encore de forts succès commerciaux. Earl Scruggs, qui avait beaucoup perdu de sa fougue et même de sa précision durant les dernières années des Foggy Mountain Boys, a aussi beaucoup enregistré avec ses fils, au sein de Earl Scruggs Review, dans un style très éloigné du bluegrass.

L'œuvre de Flatt & Scruggs est intégralement disponible chez le label allemand Bear Family en trois coffrets : *Flatt & Scruggs, 1948-1959* capture les Foggy Mountain Boys au sommet de leur art ; *Flatt & Scruggs, 1959-1963* présente Flatt & Scruggs dans leur rôle de vedettes des festivals folk ou au Carnegie Hall de New York ; *Flatt & Scruggs, 1964-1969, Plus* couvre la dernière période de la plus célèbre association du bluegrass.

Gérard HERZHAFT

Copyrighted material

FOSTER FRANK (1928-2011)

Saxophoniste ténor et soprano, compositeur, arrangeur et chef d'orchestre, le jazzman américain Frank Foster est d'abord réputé pour ses solos bop énergiques exécutés au saxophone ténor au sein du grand orchestre de Count Basie durant onze ans ; ses arrangements contribueront par ailleurs de manière décisive à la modernisation du style de Basie dans les années 1950.

Frank Benjamin Foster, III, naît le 23 septembre 1928, à Cincinnati (Ohio). Il apprend très tôt le piano et la clarinette, puis le saxophone alto. Il se perfectionne en musique à la Wilberforce University de son État natal, une institution qui est réservée aux Noirs. Ayant opté pour le saxophone alto, il se produit à Detroit, dans le célèbre club Blue Bird, où il a l'occasion de jouer au côté du saxophone ténor Wardell Gray, dont le style l'influence profondément, comme l'influencera celui de Sonny Stitt. Il accomplit son service militaire (1951-1953) avant de rejoindre en juillet 1953 l'orchestre de Count Basie. L'élégance épurée teintée de blues de ses arrangements, ses voicings caractéristiques mêlant flûtes, clarinettes et cuivres bouchés marquent d'une trace indélébile de nombreux albums du Count, comme *Count Basie Swings, Joe Williams Sings* (1955) ou *April in Paris* (1956), grâce auxquels Basie renoue avec le succès. Foster élabore l'intégralité des arrangements de l'album *Easin' It*. Comme instrumentiste, Frank Foster est souvent opposé à Frank Wess, formant une de ces confrontations de saxophonistes – les fameuses *tenor battles* – qu'affectionnait Count Basie, dans la lignée du duo Herschel Evans et Lester Young des années 1930. Certaines de ses compositions,

Copyrighted material

comme *Blues in Hoss' Flat*, *Blues Backstage*, *Down for the Count* ou *Shiny Stockings* sont devenues des standards.

Après avoir quitté Count Basie à l'été de 1964, Frank Foster, qui a déjà enregistré sous son propre nom ou comme sideman de Thelonious Monk (*Monk*, 1954) ou de Milt Jackson (*Plenty, Plenty Soul*, 1957), se produit fréquemment avec Elvin Jones (*Coalition*, 1970 ; *Genesis*, 1971 ; *Time Capsule*, 1977 ; *Elvin Jones Music Machine*, 1978 ; *Elvin Jones Jazz Machine*, 1978) et continue de composer des arrangements pour des big bands et des vocalistes (Sarah Vaughan, Ella Fitzgerald, Frank Sinatra, Tony Bennett, Lena Horne...). À partir du début des années 1970 jusqu'en 1986, il dirige à New York son propre Loud Minority Big Band (que l'on pourrait traduire par « Grand Orchestre de la minorité bruyante »). De 1986 – deux ans après la mort de Count Basie – à 1995, il assume la direction musicale du Count Basie Orchestra. En 2002, il reçoit un American Jazz Masters Fellowship du National Endowment for the Arts (Fonds national pour les arts) des États-Unis, distinction la plus prestigieuse du jazz américain. Frank Foster meurt le 26 juillet 2011, à Chesapeake, en Virginie.

John LITWEILER

E.U.

Copyrighted material

FRANKLIN ARETHA (1942-)

Introduction

À la fin des années 1950 et au début des années 1960, Clyde McPhatter, Jackie Wilson, Ray Charles, James Brown, Sam Cooke, Solomon Burke, Otis Redding, Wilson Pickett et Curtis Mayfield opèrent une synthèse des éléments vocaux et instrumentaux du gospel, du blues et du rhythm and blues. Ils créent ainsi un nouveau genre, la soul music, qui va trouver son plein épanouissement avec Aretha Franklin, « Queen of soul », dont *I Never Loved a Man (The Way I Love You)* et *Respect*, enregistrés en 1967, demeurent emblématiques de cette « musique de l'âme ». Par son extraordinaire maîtrise vocale et pianistique, l'influence d'Aretha Franklin va être considérable sur le développement de la soul music.

E.U.

• Les années de recherche

Née le 25 mars 1942 à Memphis, dans le Tennessee, la chanteuse américaine Aretha Franklin a marqué l'âge d'or de la musique soul. Sa mère, Barbara, est chanteuse de gospel et pianiste. Son père, Clarence L. Franklin, qui préside la New Bethel Baptist Church de Detroit, dans le Michigan, est un pasteur dont l'influence s'étend à l'ensemble des États-Unis. Lui-même chanteur, il est réputé pour ses sermons brillants, dont un grand nombre ont été enregistrés par Chess Records.

Copyrighted material

Aretha Franklin a six ans lorsque ses parents se séparent ; elle reste avec son père à Detroit. Sa mère meurt quatre ans plus tard. Adolescente, Aretha chante des gospels avec son père dans les grandes villes américaines, et ne tarde pas à être reconnue comme un prodige vocal. La personne qui l'influence le plus, Clara Ward, membre des célèbres Ward Singers, est une amie de la famille. De grands interprètes de gospels de l'époque – Albertina Walker et Jackie Verdell – vont également contribuer à façonner le style de la jeune Aretha Franklin. Son album *The Gospel Sound of Aretha Franklin* (1956) restitue l'électricité de ses prestations.

À dix-huit ans, avec la bénédiction de son père, elle passe de la musique sacrée à la musique profane. Elle s'installe à New York, où John Hammond, producteur de Columbia Records – c'est lui qui a découvert Count Basie et Billie Holiday, notamment –, l'engage par contrat et supervise des séances d'enregistrement qui la mettent en valeur dans la veine blues-jazz. Parmi ces premières sessions, *Today I Sing the Blues* (1960) reste un classique. Mais, alors que ses collègues de Detroit qui enregistrent sous le label Motown – Marvin Gaye, The Supremes, Stevie Wonder, The Temptations, The Four Tops, Junior Walker... – accumulent les succès, Aretha Franklin cherche encore sa voie. Columbia la confie à divers producteurs qui la lancent à la fois sur le marché des adultes (*If Ever You Should Leave Me*, 1963) et sur celui des adolescents (*Soulville*, 1964). Au lieu de se concentrer sur un genre particulier, elle chante tout, des ballades de Broadway au rhythm and blues destiné à la jeunesse. Les critiques reconnaissent son talent, mais le public reste réservé jusqu'en 1966, lorsqu'elle passe chez Atlantic Records, dont le producteur Jerry Wexler va l'aider à se forger sa propre identité musicale.

• « I'm black and I'm proud »

Copyrighted material

Aretha Franklin revient aux racines du gospel et du blues, et les résultats sont extraordinaires. Avec *I Never Loved a Man (The Way I Love you)*, enregistré le 24 janvier 1967 pour Atlantic au Fame Studio de Muscle Shoals, dans l'Alabama, elle passe pour la première fois la barre du million d'exemplaires vendus. Entourée de musiciens avec lesquels elle est en affinité, dont la spontanéité est exemplaire et qui élaborent eux-mêmes l'accompagnement vocal le plus approprié, Aretha Franklin affine un style dans la veine de Ray Charles – un mélange stimulant de gospel et de rhythm and blues – et le porte vers de nouveaux sommets. À une époque où la reconnaissance des droits civiques par les États-Unis contribue à l'essor des musiques urbaines afro-américaines, Aretha Franklin est consacrée « reine de la soul ». En 1967, elle reprend *Respect*, *I can't turn you loose*, œuvre emblématique d'Otis Redding, qu'elle charge de significations personnelles, sexuelles et raciales : la soul music entre dans une nouvelle phase d'engagement politique. *Think* (1968), qu'Aretha Franklin écrit elle-même, est également lourd de sens. Pendant les six années suivantes, elle accumule les succès dans des proportions sans précédent ; elle devient « Lady Soul ».

Au début des années 1970, elle triomphe au Fillmore West de San Francisco devant un auditoire de hippies et effectue des tournées en Europe et en Amérique latine. *Amazing Grace*, enregistré en 1972 à la New Temple Missionary Baptist Church de Los Angeles, marque son retour aux racines du gospel ; il est considéré comme l'un des plus grands albums de gospels de tous les temps. À la fin des années 1970, le disco la marginalise et sa popularité décline. Mais, en 1982, avec l'aide du chanteur, auteur-compositeur et producteur Luther Vandross, elle revient au sommet avec un nouveau label, Arista, et un nouveau succès de dance music, *Jump to it*, suivi de *Freeway of Love* (1985).

Copyrighted material

En 1987, Aretha Franklin est la première femme admise au Rock and Roll Hall of Fame. Elle continue à enregistrer, mais la veine s'est quelque peu tarie.

David RITZ

Bibliographie

S. DANCHIN, *Aretha Franklin : portrait d'une « natural woman »*, Buchet-Chastel, Paris, 2005
A. FRANKLIN & D. RITZ, *From These Roots*, Villard Books, 1999 (autobiographie)
M. BEGO, *Aretha Franklin, the Queen of Soul*, St. Martin's Press, New York, 1989
P. GURALNICK, *Sweet Soul Music : Rhythm and Blues and the Southern Dream of Freedom*, Harper & Row, New York, 1986, nouv. éd. Little, Brown, Boston, 1999
G. HIRSHEY, *Nowhere to Run : the Story of Soul Music*, Penguin Books, New York, 1984, nouv. éd Da Capo Press, New York, 1994
C. HODENFIELD, « Baby, I Know : Reassessing Aretha » in *Rolling Stone*, pp. 62-68, mai 1974
J. WEXLER & D. Ritz, *The Rhythm and the Blues : a Life in American Music*, Alfred A. Knopf, New York, 1993.

Discographie sélective (albums originaux)

The Gospel Sound of Aretha Franklin, 1956
Aretha, 1961 / *Unforgettable : A Tribute to Dinah Washington*, 1964
I Never Loved a Man (The Way I Love You), 1967
Respect, 1967
Aretha Arrives, 1967
Aretha Now, 1968
Lady Soul, 1968
Soul '69, 1969
Spirit in the Dark, 1970
Aretha Franklin's Live at the Fillmore, 1971
Amazing Grace, 1972
Sparkle, 1976
La Diva, 1979
Aretha, 1980

Copyrighted material

Jump to It, 1982
One Lord, One Faith, One Baptism, 1987
A Rose Is Still a Rose, 1998
I Dreamed a Dream, 1999.

Copyrighted material

FREE JAZZ

Caractérisée par le retour à l'improvisation collective, cette « New Thing » est une expression esthétique qui correspond à une prise de conscience politique des musiciens afro-américains. Elle connaît son apogée dans les années 1960 grâce à Albert Ayler, Ornette Coleman et Cecil Taylor.

Le free jazz apparaît aux États-Unis au début des années 1960, dans un contexte politique agité (guerre du Vietnam) et à un moment où la contestation sociale grandit au sein de la communauté noire. Cette *New Thing*, traduction musicale de ce vent du changement, a pour projet de libérer la musique improvisée afro-américaine des schémas musicaux et sociaux établis. Si John Coltrane, le saxophone soprano au timbre déchiré, Charlie Mingus (*Pithecanthropus Erectus*, 1956), Cecil Taylor avec Steve Lacy (*Jazz Advence*, 1956) Art Blakey et son jeu de batterie non linéaire, ou même Roland Kirk (*Rip, Rig and Panic*, 1965) ont montré la voie de la déconstruction sonore, c'est Ornette Coleman à la tête d'un double quartette, qui enregistre *Free Jazz*, en décembre 1960 ; Eric Dolphy participe à ce disque de rupture en forme de manifeste : les deux défricheurs font voler en éclats la notion de composition et les formes préétablies en choisissant l'improvisation totale comme processus de création. De nombreux créateurs – Archie Shepp, Pharoah Sanders, Sun Ra, l'Art Ensemble of Chicago, Albert Ayler ou Don Cherry – s'engouffrent dans cette brèche ouverte en contestant les caractéristiques formelles traditionnelles du jazz. Ainsi, la section* rythmique opère des ruptures en s'affranchissant de la pulsation linéaire comme du swing ternaire. Dans cet esprit,

Copyrighted material

Cecil Taylor invente le « tempo subjectif ». L'improvisation sur une grille d'accords n'est plus systématique. On recherche de nouveaux timbres, on redécouvre le growl*, la production de sons inouïs par l'utilisation non académique des instruments et l'emploi de registres extrêmes. Le piano fait place à des instruments rares, voire exotiques, joués par des poly-instrumentistes. Ainsi, Pharoah Sanders emploie des instruments africains tels que le balafon. Le processus de déconstruction passe également par la dilution du thème, l'éclatement du flux mélodique, un recours à des échappées atonales et une utilisation non conventionnelle des modes (Don Cherry et sa musique « primale »). À partir d'octobre 1964, les rencontres musicales organisées à New York au Cellar Cafe débouchent sur la création de la Jazz Composer's Guild Association, qui regroupe sur un mode coopératif des instrumentistes expérimentateurs autour de Bill Dixon. Un conseiller juridique, Bernard Stollman, fonde le label ESP, qui soutiendra des artistes comme Sunny Murray, Albert Ayler ou Milford Graves et son New York Art Quartet.

Les influences extérieures comme les musiques savantes contemporaines (approche bruitiste, clusters, processus aléatoires chers à John Cage) et les cultures extra-européennes seront explorées plus avant par des musiciens comme Michel Portal, Bernard Lubat, Joëlle Léandre, Anthony Braxton ou Steve Lacy.

Cette réactivité de l'Europe et, en particulier, de la France s'explique par l'exil, à partir de 1969, de nombreux jazzmen américains. Des musiciens free, comme Alan Silva, s'installent à Paris, attirés par la considération de la critique et les nombreuses possibilités qu'offre la scène parisienne. À la faveur de ces présences, le label BYG peut produire cette nouvelle musique qui séduit tant de musiciens français.

Copyrighted material

À partir de 1995, le free jazz revient avec le Vision Festival organisé à New York par William Parker et son label AUM Fidelity.

Eugène LLEDO

Copyrighted material

FREE ROCK

Nom donné parfois à un courant qui a tenté soit la synthèse, soit la mise en rapport dialectique, soit encore le collage pur et simple d'éléments empruntés au free jazz (hyperexpressionnisme sonore, refus par le soliste de la mélodie et de la trame harmonique) et de composantes caractéristiques de la musique dite pop (rythme binaire, primauté accordée aux instruments électriquement amplifiés, intervention de l'électronique). Le free rock fut principalement représenté par Miles Davis, qui explora ce champ à partir de 1968, et par certains des musiciens qui enregistraient alors avec lui (Tony Williams, John McLaughlin, Herbie Hancock, Wayne Shorter, Joe Zawinul), mais aussi par des solistes capables de faire bonne figure à la fois dans le contexte rock et dans le contexte free (Larry Coryell) et par des jazzmen soucieux d'élargir leur horizon (Phil Woods, Jean-Luc Ponty) ou visant dans leur art au plus large polymorphisme stylistique possible (Keith Jarrett). Dans une tout autre perspective, celle d'une mise en scène des contradictions culturelles, certains avant-gardistes (Albert Ayler, Archie Shepp, Barney Wilen) s'essayèrent à improviser sans contrainte sur un fond rythmique imité du rock.

Alain GERBER

Copyrighted material

FULLER BLIND BOY (1907-1941)

Dans une œuvre riche et dense, Blind Boy Fuller a rassemblé divers courants musicaux qui s'étaient développés dans les vallées du piémont des Appalaches et les a synthétisés en un style particulier qui a fini par dominer tous les États de la côte atlantique. Grâce à l'énorme succès commercial de nombre de ses disques (*Step It up and Go*, *I'm a Rattlesnakin' Daddy*, *Ain't It a Cryin' Shame ?*, *Truckin' My Blues Away*, *Rag Mama Rag*), Fuller a suscité d'innombrables émules et imitateurs et apparaît donc comme le principal et le plus influent chef d'école du Piedmont blues (encore appelé blues des Appalaches, ou East Coast blues, parfois ragtime blues), un des trois grands genres régionaux du blues original, avec le Delta blues et le blues du Texas.

Fulton Allen Fuller naît le 10 juillet 1907 à Wadesboro, en Caroline du Nord. Détesté de la seconde épouse de son père qui le vitriole et le rend aveugle, le jeune Blind Boy est obligé, pour gagner sa vie, de chanter et jouer dans les rues des villes de la *tobacco belt* (« ceinture du tabac ») : Winston-Salem, Durham, Richmond. Il absorbe avec une grande facilité le jeu de tout ceux qu'il entend, collègues musiciens (Reverend Gary Davis) ou disques (Blind Blake, Josh White), et s'affirme comme un remarquable guitariste, au *fingerpicking* délié et plein de dextérité, mêlant les accords du blues aux rythmes syncopés du ragtime.

La réputation de Fuller est bientôt telle que la Tobacco Workers International Union (T.W.I.U.), le puissant syndicat des ouvriers du tabac, l'embauche pour jouer devant les fabriques de tabac de

Copyrighted material

Durham afin d'attirer l'attention des syndiqués à qui on distribue en même temps tracts et consignes. Fuller y rencontrera Sonny Terry. Lorsque le producteur J. B. Long le fait enregistrer pour le label Vocalion en 1935, Fuller connaît une étonnante aisance financière, venant avec voiture et chauffeur jouer devant les fabriques ! Entre 1935 et 1940, il grave plus de 150 titres, des pièces instrumentales endiablées et des blues pleins d'humour, de métaphores sexuelles ou sociales à double sens qui font le délice des ouvriers agricoles et industriels des États de la côte est, Blancs et Noirs. Son public déborde aussi largement ses marges régionales et ses disques se vendent autant à New York qu'à Chicago ou dans tout le Sud.

Mais Fuller est un alcoolique chronique, souvent violent, qui n'hésite pas, malgré sa cécité, à user de son revolver, ce qui lui vaut plusieurs séjours en prison. Le 13 février 1941, il meurt à Durham (Caroline du Nord) lors d'une délicate opération du foie. Sa popularité est telle que ses élèves Brownie McGhee et Richard Trice enregistreront sous les noms de Blind Boy Fuller n^0 2 ou Little Boy Fuller, respectivement, tentant de perpétuer une œuvre magistrale et extrêmement influente.

Celle-ci a été intégralement rééditée (sous le label Document) ; une excellente sélection est constituée par *Truckin' my Blues Away* (Yazoo).

Gérard HERZHAFT

Copyrighted material

GARLAND RED (1923-1984)

William M. « Red » Garland naît le 13 mai 1923 à Dallas. De son enfance et de son adolescence, peu de chose nous est parvenu. C'est Hot Lips Page qui découvre ce jeune pianiste d'à peine vingt ans. À compter de 1945, il figure dans divers ensembles animés par les grands noms de l'époque, parmi lesquels il convient de citer Charlie Parker, Coleman Hawkins, Roy Eldridge, Billy Eckstine, Charlie Ventura, Sonny Stitt, Ben Webster et Lou Donaldson. Red Garland est en pleine possession de ses moyens dès le début des années1950. Sa collaboration avecMiles Davis et les divers groupes instrumentaux qu'il dirige date de 1955. Elle ne l'empêche pas de se produire à New York et dans sa région avec Donald Byrd, John Coltrane ou Art Taylor. En 1959, il forme un trio dont la vedette demeure Miles Davis. Peu attiré par le concert ou le disque en solo, il enregistre également avec Art Pepper. Il meurt à Dallas le 23 avril 1984.

Souvent controversé et taxé de superficialité, Red Garland est un pianiste complet, développant un jeu linéaire et bien assis rythmiquement. Comme beaucoup de musiciens de sa génération, il s'emploie à rajeunir la tradition du blues et du swing en y mêlant le sang neuf du bop. Son style, d'une grande souplesse, associe un accompagnement en blocs d'accords inspiré de la manière d'Ahmad Jamal à une ligne mélodique d'une simplicité parfaite. Red Garland sait créer un climat rythmique très particulier en accentuant à la main gauche les premier et troisième temps de chaque mesure. Un lyrisme profond se cache sous une sobriété que beaucoup ont prise pour une absence d'imagination. Il n'est que de

Copyrighted material

réécouter les trois fameux albums (*Soulin'*, *Cookin'* et *Workin'*) qu'il réalisa avec Miles Davis et John Coltrane au milieu des années 1950 pour être convaincu que la discrétion est une composante essentielle de son art. Le soliste est bref et concis ; l'accompagnateur sait se faire oublier comme pour mettre mieux encore en valeur, par son classicisme, la modernité de la musique offerte par les deux souffleurs de génie. Au sein d'une section rythmique — où Paul Chambers tenait la basse et Philly Joe Jones la batterie —, dont on reconnaît unanimement l'idéale perfection, Red Garland tient un rôle aussi effacé que fondamental.

Pierre BRETON

Copyrighted material

GARNER ERROLL (1921-1977)

Pianiste afro-américain, Erroll Garner fut à la fois un innovateur qui ouvrit de nouveaux horizons aux pianistes de jazz et un musicien populaire admiré aux quatre coins du monde : pour beaucoup, il personnifiait presque le jazz. Il était l'homme de la solution aimable des contradictions : contradiction entre le travail acharné de l'instrument, qu'il poursuivit même jusque dans la maladie, et l'apparence de souveraine facilité qu'il prodiguait dès qu'il se trouvait sur scène ; entre la méconnaissance des canons traditionnels de la musique (entièrement autodidacte, il ne sut jamais lire les notes) et une science profonde de l'harmonie et du développement mélodique ; entre l'audace des accords, des superpositions rythmiques qu'il imaginait, et le tour coulé qu'il savait donner à ses improvisations.

Dès 1938, il travaille avec des orchestres locaux de sa ville natale, Pittsburgh. Mais sa carrière commence véritablement lorsqu'il se rend à New York en 1944 : il joue alors dans différents petits groupes, avec le bassiste Slam Stewart, le trompettiste Charlie Shavers, entre autres, et entreprend de se produire en soliste ou en trio, accompagné d'une basse et d'une batterie. La même année, il grave deux faces qui vont le rendre célèbre, déroutant d'abord les musiciens et les critiques, puis suscitant l'admiration des amateurs en révélant une approche tout à fait inédite du piano : *Frankie and Garnie* et *Play Piano Play*. On y sent l'influence de Fats Waller et de Duke Ellington, mais ce qui frappe surtout c'est l'étonnante densité rythmique créée par un décalage systématique entre les deux mains : la gauche marquant régulièrement le rythme sur les quatre

Copyrighted material

temps, un peu à la manière dont le faisaient alors les guitares, et la droite brodant en liberté sur toute l'étendue du clavier, en accords ou en succession de notes isolées, mais toujours très légèrement en retard sur la senestre. Ce fractionnement du temps en intervalles inhabituels suscitait la surprise et mettait en mouvement une formidable dynamique ; mais, dans la mesure où la construction musicale reposait sur la régularité de la main gauche, l'incertitude née de la non-coordination exacte des deux mains se résolvait dans le contentement d'une scansion immuable, même si parfois elle était brisée dans son expression. Tous ses concerts, tous ses disques témoigneront de cette particularité.

À partir de 1950, il jouera pour l'essentiel en trio. Cette formule lui permet de laisser libre cours à une extraordinaire créativité, à un placide sens de l'humour qui enthousiasmait ses auditoires : longues introductions rhapsodisantes où s'accumulent les citations, puis brusques démarrages sur le thème enfin énoncé avec rythme ; improvisation de mélodies toujours renouvelées, mais toujours chantantes, sur des harmonies qui portaient la trace de Debussy ou de Ravel. C'est là un autre apport qu'on a souvent méconnu chez Erroll Garner ; n'ayant pas appris académiquement le piano, il composait les accords à sa guise, en se fiant à son oreille d'une infinie précision pour les maintenir dans le juste ton ; en fait, il harmonisait plus à la façon dont procède un arrangeur écrivant pour une section de trompette qu'à la manière des pianistes qui l'avaient précédé. De là venait la couleur toute personnelle qu'il savait donner à son instrument. En outre, utilisant à la main gauche des renversements d'accords inusités, n'exprimant pas nécessairement la tonique, il laissait une plus grande liberté de jeu à son bassiste.

Moins évident que sa faconde mélodique ou que ses entremêlements rythmiques, c'est cet aspect de son art que retinrent

Copyrighted material

surtout les musiciens. Erroll Garner n’a pas eu de disciples au sens étroit du terme ; pourtant, la plupart des pianistes modernes se sont inspirés de lui : Ahmad Jamal, son ami d’enfance, mais aussi Bill Evans, Red Garland, Wynton Kelly, Bobby Timmons.

Sans Erroll Garner, des pianistes comme McCoy Tyner, Keith Jarrett, Herbie Hancock ou Chick Corea, n’auraient pas tout à fait joué comme ils ont joué.

Denis Constant MARTIN

Copyrighted material

GETZ STAN (1927-1991)

Dans les années1960, la bossa-nova a fait de Stan Getz une vedette commerciale de renommée mondiale. Et les amateurs de s'irriter. Peut-on obtenir cette popularité quasi universelle sans s'abandonner aux pires facilités, sans renier l'esprit même du jazz ? Oubliés l'instrumentiste d'exception, le maître des couleurs sonores, le styliste parfait. Une succession d'aventures musicales, dédiées tour à tour à des cénacles d'initiés ou aux foules innombrables, déroule un parcours quelque peu chaotique : Stan Getz offre une image brouillée à la postérité.

Stanley Gayetzby, de son véritable nom, naît à Philadelphie le 2 février 1927. À New York, où sa famille se fixe au début des années1930, il étudie d'abord le basson et la contrebasse avant de se consacrer au saxophone. Il a quinze ans quand il fait ses débuts professionnels dans l'orchestre de Dick « Stinky » Rogers. Suivent de premiers engagements dans les formations de Jack Teagarden, Dale Jones et Bob Chesterton. Il est ensuite appelé par Randy Brooks, Buddy Morrow, Herbie Fields et, surtout, après 1944, par Stan Kenton, Jimmy Dorsey et Benny Goodman. En 1947, il réalise son premier disque avec des boppers de la stature de Max Roach. Cette même année, il quitte la côte est pour la Californie. Il y travaille avec Butch Stone, s'associe avec le vibraphoniste Joe Garland et forme son propre trio au Swing Club de Hollywood. À cette époque, il joue aussi dans un orchestre de mambo dirigé par le trompettiste Tony de Carlo, qui se produit *Chez Pontrelli*, un dancing de Los Angeles. La formation présente l'originalité d'offrir quatre saxophones ténors solistes (Stan Getz, Herbie Stewart, Zoot

Copyrighted material

Sims et Jimmy Giuffre, ce dernier étant responsable des arrangements) que l'on ne tardera pas à surnommer The Four Brothers. Après l'expressionnisme et l'éclatement des formules rythmiques qui viennent de triompher avec Charlie Parker, c'est le retour à un jazz feutré, « paresseux », qui se réclame avant tout du lyrisme pudique et de la nostalgie mélodique de Lester Young. Woody Herman, qui constitue alors son deuxième « troupeau », appelle les trois premiers Brothers. Jimmy Giuffre, bien que non engagé, écrit pour lui *Four Brothers* (1947), où le rôle du quatrième frère est ici tenu par Serge Chaloff (saxophone baryton). Enregistré cette même année, ce morceau est l'évident manifeste d'une nouvelle esthétique faite de mouvances vaporeuses et de nonchalance féline. En 1948, Stan Getz grave ce qui est probablement son chef-d'œuvre, une somptueuse improvisation sur le thème de *Early Autumn*. Celui que l'on surnomme maintenant « The Sound » y révèle une sonorité aérienne, une fluidité détimbrée mais chaleureuse dont on tentera très vite d'imiter le charme suggestif. En 1949, après avoir quitté Woody Herman, il fonde un quartette avec le pianiste Al Haig, qui sera ultérieurement remplacé par Horace Silver. Son style évolue alors de manière très sensible : tempos enlevés, swing affirmé, sonorité virile, architecture solide, improvisations débridées. Le maître du jazz cool aurait-il malgré tout assimilé les leçons de Charlie Parker ? John Coltrane, qui reconnaissait sa dette envers lui, n'en doutait pas.

Il se produit en Scandinavie (1951) et participe aux tournées du Jazz At the Philharmonic de Norman Granz (1952). L'usage de l'héroïne interrompt malheureusement sa carrière. Après un hold-up dans un drugstore de Seattle (1954), il séjourne six mois en centre pénitentiaire, tente de se suicider et arrête de jouer. De 1958 à 1961, il se fixe en Scandinavie, travaille en Europe, voyage en Afrique. Quand il retourne aux États-Unis, en 1961, il est déjà oublié. Il

Copyrighted material

rejoue avec Dizzy Gillespie, Oscar Peterson, Chet Baker et Gerry Mulligan ; il enregistre en 1962 *Focus* — album favorablement accueilli par la critique de jazz bien qu'il y soit accompagné par un orchestre de cordes. Mais déjà il se tourne vers d'autres horizons. Le guitariste Charlie Byrd grave avec lui des thèmes de bossa-nova. Leur premier disque (*Jazz Samba*) est l'une des plus fortes ventes de l'histoire du jazz. Pendant plusieurs années, Stan Getz exploite cette veine brésilienne avec des standards « insubmersibles » comme *Desafinado, Samba de una nota* ou *The Girl from Ipanema,* en compagnie de João et Astrud Gilberto, Tom Jobim, Luiz Bonfa, ou avec ses propres formations dans lesquelles il sait attirer d'excellents musiciens comme Gary Burton (vibraphone), Steve Swallow (basse) ou Roy Haynes (batterie). Dès 1965, cependant, sa lassitude devant cet univers trop lisse et convenu devient perceptible. On voit réapparaître un style plus dynamique où percent des influences libertaires (concert à l'Olympia en 1969). Cela n'empêchera pas le retour sporadique de périodes sucrées, mais on assiste alors au démarrage d'une véritable troisième carrière. À la fin de 1970, il constitue un groupe avec René Thomas, Eddy Louiss et Bernard Lubat. Il s'entoure de partenaires de valeur (Chick Corea, Stanley Clarke, Tony Williams, Airto Moreira, Ron Carter ou Jack DeJohnette), affectionne les pianistes (Jimmy Rowles, Albert Dailey, Joanne Brackeen, Andy Laverne, Lou Levy, Jim McNeely, Kenny Barron) ou s'associe encore avec des vedettes du rock (Carlos Santana, Huey Lewis). Il constitue son dernier quartette en 1988, avec Larry Willis (piano), Anthony Cox (basse) et Terri Lyne Carrington (batterie). En 1990, il grave un dernier album avec la chanteuse américaine Abbey Lincoln et le fidèle pianiste Kenny Barron.

Le style de Stan Getz est fait d'influences contradictoires qui dominent l'une après l'autre chacune de ses périodes créatrices :

Copyrighted material

détachement de Lester Young, rondeur de Coleman Hawkins, exaspération de Charlie Parker. Il a beaucoup été accusé — rançon de son spectaculaire succès — de n'être qu'un esthète superficiel et décoratif. S'il est vrai que son jeu ne traduit que rarement une réelle intensité émotionnelle, il faut reconnaître en lui un remarquable technicien, un coloriste rarement égalé et, surtout, un véritable poète.

Pierre BRETON

Discographie sélective

Early Autumn, avec Woody Herman (1948) ; *Yesterdays* (1950) ; *Dark Eyes*, avec Dizzy Gillespie (1956) ; *Focus* (1961) ; *Desafinado* (1962) ; *Summertime* (1964) ; *Night and Day*, avec Bill Evans (1964) ; *Sweet Rain*, (1967) ; *The Peacocks*, avec Jimmy Rowles (1975) ; *Stan's Blues* (1977) ; *Live At Montmartre* (1977) ; *Falling in Love* (1986) ; *It Don't Mean A Thing*, avec Helen Merrill (1989).

Copyrighted material

GILLESPIE DIZZY (1917-1993)

Introduction

Boris Vian en était resté ébahi, sidéré par « la sûreté diabolique de ses attaques, son sens infaillible de l'harmonie, la pureté d'une sonorité un peu sèche mais claire et timbrée, la complexité ahurissante et vertigineuse de ses phrases ». Père fondateur du bop certes, Dizzy Gillespie en a surtout été le tonitruant ambassadeur. Comment résister à cet extraterrestre, embusqué derrière lunettes et béret pour mieux faire jaillir d'une improbable trompette coudée vers les étoiles les plus stupéfiantes fusées sonores ? Comment résister à l'explosive bête de scène, digne fils de Louis Armstrong et de Cab Calloway, dont les joues pouvaient tripler de volume ? C'est ainsi que l'on gagne son surnom : Dizzy, le Dingue.

• Le temps du be-bop

John Birks Gillespie naît le 21 octobre 1917 à Cheraw, en Californie du Sud, dans une famille nombreuse de musiciens amateurs. Après avoir essayé le trombone, il commence l'étude de la trompette à l'âge de quinze ans. En 1937, le foyer se fixe à Philadelphie. C'est dans cette ville qu'il fait ses débuts professionnels, dans l'orchestre de Frank Fairfax, au côté de Charlie Shavers. Quelques mois plus tard, il remplace son idole, Roy Eldridge, dans l'ensemble de Teddy Hill au Savoy Ballroom de Harlem et participe avec lui à une tournée européenne. En 1939, il entre chez Cab Calloway et devient, en compagnie de Chu Berry et de Cozy Cole, l'un des principaux solistes de la formation. À la

Copyrighted material

suite d'une rixe, il la quitte en 1941. Dizzy Gillespie écrit alors des arrangements pour Jimmy Dorsey et travaille dans les orchestres de Benny Carter, Charlie Barnet, Les Hite et Lucky Millinder. Il a fréquemment pour partenaires Ella Fitzgerald, Kenny Clarke et Thelonious Monk.

C'est en 1943 qu'il entre dans la formation d'Earl Hines, où il rencontre Sarah Vaughan, Billy Eckstine et, surtout, Charlie Parker. Cette année-là – qui compte aussi un court séjour chez Duke Ellington –, il participe activement à la naissance du style bop dans ces cabarets de la 52e Rue (Onyx Club, Three Deuces ou Minton's Playhouse) qui accueillent avec lui Charlie Parker, Thelonious Monk, Kenny Clarke, Charlie Christian, Bud Powell et Max Roach pour de légendaires jam-sessions. Dès l'année suivante, il forme un petit ensemble où l'on retrouve Don Byas, George Wallington, Oscar Pettiford et Max Roach. La revue *Esquire* lui décerne en 1944 le titre de New Star of the Year, alors qu'il prend la direction de l'orchestre de Billy Eckstine. En 1945, les disques qu'il réalise en tant que soliste – malgré la bataille du be-bop qui fait rage et une critique très divisée – font impression et commencent à lui valoir de premiers imitateurs. Il fonde enfin, en 1946, son premier grand orchestre, avec Milt Jackson, John Lewis, Al McKibbon, Kenny Clarke et un percussionniste cubain, Chano Pozo. Paul Gonsalves et John Coltrane ne dédaigneront pas de rejoindre une formation qui sait mêler rythmes afro-cubains, complexité harmonique et audaces thématiques dans des arrangements qui, outre la signature du leader, portent celles de Tadd Dameron, Walter Gil Fuller, John Lewis et George Russell. L'orchestre voyage beaucoup, de Carnegie Hall à la salle Pleyel (Paris, 1948). Dizzy Gillespie, virtuose du scat comme de la trompette, en est l'âme turbulente jusqu'en 1950, date de sa dissolution.

Copyrighted material

• Une seconde carrière

Une période de relatif oubli s'instaure. Il travaille avec Stan Kenton, anime de multiples petites formations, fonde à Detroit une maison de disques (Dee Gee) qui sera plus tard rachetée par Savoy, participe aux tournées du Jazz At The Philharmonic, enseigne à la Lenox School of Jazz, dans le Massachusetts (1953). C'est à cette époque qu'il adopte cette étrange trompette coudée qui fera désormais partie du personnage. En 1956, il crée, avec le soutien du Département d'État, un grand orchestre qui, sous la direction musicale de Quincy Jones, effectue de nombreuses tournées internationales. Il retrouve enfin les faveurs du public en triomphant au festival de Newport de 1957.

S'ouvre alors une véritable seconde carrière, essentiellement en petites formations, avec des partenaires comme Benny Golson, Benny Carter, Stan Getz, Sonny Rollins, Sonny Stitt ou le groupe vocal français Les Double Six. Il y conserve toujours le goût des rythmes afro-cubains et des environnements latino-américains.

Dizzy Gillespie participe à plusieurs films. En 1963, il interprète la musique de Mal Waldron pour le film *The Cool World* de Shirley Clarke et participe en vedette au festival de jazz d'Antibes - Juan-les-Pins. Par deux fois – en 1963 et en 1972 –, il annonce sa candidature à la présidence des États-Unis. Il écrit, en collaboration avec Al Fraser, son autobiographie, *To Be or not to Bop* (Doubleday, New York, 1979 ; trad. franç. par Mimi Perrin, Presses de la Renaissance, Paris, 1981). Jusqu'en 1981, il développera une intense activité discographique et une production musicale d'une grande qualité. Quand il disparaît, le 6 janvier 1993, à Englewood (New Jersey), il lègue une talentueuse troupe de disciples – Fats

Copyrighted material

Navarro, Lee Morgan, Freddie Hubbard, Art Farmer – ainsi qu'un thème qui a fait le tour du monde : *Night in Tunisia*.

Dizzy Gillespie s'est fait amuseur excentrique pour mieux offrir le be-bop au grand public. S'il n'a pu durablement rester une vedette populaire, il n'a jamais perdu l'infini respect de ses pairs. Derrière les irrésistibles facéties de l'homme de spectacle, il faut savoir redécouvrir l'exceptionnel virtuose et le très sensible musicien. Une vélocité phénoménale qui s'exprime en improvisations impétueuses et en jaillissements volubiles, des suraigus stratosphériques admirablement contrôlés, une concentration rare dans l'exubérance font de lui un acrobate inégalé et le roi du spectaculaire. Faut-il oublier pour autant l'extrême précision de l'émission et de la mise en place, la rigueur du tempo, la fermeté du style sous l'effort instrumental, la sobriété du ton, le goût de la clarté et de l'élégance sous laquelle se cache une très fine sensibilité ? Qu'il suffise d'écouter une fois encore l'historique concert de Massey Hall (Toronto, 1953), où ses partenaires n'étaient autres que Charlie Parker, Bud Powell, Charlie Mingus et Max Roach... Dizzy n'a pas fini de gambader sur les cimes.

Pierre BRETON

Bibliographie

L. CLARKE & F. VERDUN, *Dizzy Atmosphere : conversations avec Dizzy Gillespie*, I.N.A.-Actes sud, Arles, 1990
D. GIGNOUX, *Dizzy Gillespie*, éd. du Choucas, Thônes, 1995
R. HORRICKS, *Dizzy Gillespie and the Be Bop Revolution*, Spellmount England, 1984 (trad. franç. P. Couturiau, *Dizzy Gillespie et la révolution be-bop*, Garancière, Paris, 1986)
I. LEYMARIE, *Dizzy Gillespie*, Burchet Chastel, Paris, 2004.

Discographie sélective

Copyrighted material

Une intégrale des enregistrements de Dizzy Gillespie est entreprise dans la collection Masters of Jazz.
In the Beginning (1945-1946-1950) ; *Dizzy Gillespie's Orchestra* (1946-1949) ; *Dizzier and Dizzier* (1947-1949) ; *Pasadena Concert* (1948) ; *Grand Orchestre salle Pleyel* (1948) ; *Good Bait* (1948-1949) ; *The Legendary* (1948-1953) ; *The Champ* (1951) ; *Jazz at Massey Hall* (1953) ; *Dee Gee Days* (1951-1952) ; *Pleyel Concert* (1953) ; *One Night in Washington* (1955) ; For *Musicians Only* (1956) ; *Sonny Side Up* (1957) ; *Newport* (1957) ; *Gillespiana* (1960) ; *Perceptions* (1961) ; *Carnegie Hall Concert* (1961) ; *The New Continent* (1962) ; *On the French Riviera* (1962) ; *Dizzy Gillespie and the Double Six of Paris* (1963) ; *Jumbo Caribe* (1964) ; *Portrait of Jenny* (1972).

Copyrighted material

GIUFFRE JIMMY (1921-2008)

Figure centrale du mouvement West Coast, Jimmy Giuffre propose un jazz de chambre subtil et feutré qui avoue de profondes affinités avec la musique classique européenne. Sa délicatesse a tout d'abord conquis un vaste public et enthousiasmé la critique. Son évolution, au début des années 1960, vers des formes, plus libres, qui anticipent le free jazz, en cours d'éclosion, a dérouté à la fois les amateurs et les chroniqueurs spécialisés. L'homme et sa musique ont alors sombré dans un profond oubli. C'est de France que viendront une bien tardive reconnaissance et l'hommage que lui vaut l'originalité de son immense talent.

James Peter Giuffre naît le 26 avril 1921 à Dallas (Texas). Dès ses neuf ans, il s'initie à la clarinette, instrument qui restera son principal moyen d'expression. Il mène ses études musicales au North Texas State Teachers College et joue dans divers groupes de danse ainsi que dans des formations classiques. Pendant ses quatre années de service militaire (1942-1946), il fait partie d'un orchestre de l'armée de l'air américaine. Il figure ensuite dans les formations de Boyd Raeburn (1946), de Gene Roland et de Jimmy Dorsey (1947). Parallèlement, il travaille longuement la composition avec le pédagogue « classique » Wesley La Violette (1947-1952) ; à son contact, il développe une grande maîtrise du contrepoint et apprivoise couleurs et rythmes hérités de Debussy et de Bartók.

Jimmy Giuffre offre en 1947 un premier coup d'éclat au quatuor de saxophones vedette – trois ténors et un baryton – du « deuxième troupeau » de Woody Herman. Le thème qu'il compose et arrange

Copyrighted material

pour Stan Getz, Zoot Sims, Herbie Steward et Serge Chaloff, *Four Brothers*, est un petit chef-d'œuvre d'écriture où le jeu collectif se marie admirablement aux envolées individuelles. Il rejoint un temps la formation du batteur Buddy Rich (1948) avant de remplacer Zoot Sims chez Woody Herman (1949). Maître incontesté de la clarinette, il montre une même aisance à la flûte qu'au sein de la famille des saxophones (baryton, ténor et soprano). Jimmy Giuffre se produit beaucoup sur la côte ouest des États-Unis, avec le Lighthouse All Stars d'Howard Rumsay (1951-1953), avec Shelly Manne (1952-1955) et avec Shorty Rogers and His Giants (1953-1956). Il écrit une œuvre abondante et dirige à partir de 1956 de petits groupes sans piano ni batterie. L'essentiel de sa discographie – chez Capitol (1954-1955), Atlantic (1956-1958) puis Verve (1959-1961) – date de cette époque. Parmi ses partenaires habituels, il faut retenir les noms des bassistes Ralph Peña et Ray Brown, du saxophone ténor Lee Konitz, du guitariste Jim Hall et de Bob Brookmeyer au trombone à valve. Avec ces deux derniers musiciens il triomphe au festival de Newport 1958 sur un morceau fugué intitulé *The Train and the River* ; cette interprétation figure dans le film *Jazz on a Summer's Day* (1960) qui est tourné à cette occasion.

Dans un univers qui ne renie pas les influences de Lennie Tristano et de George Russell, Jimmy Giuffre mêle, dans une sorte d'impressionnisme pastel, une pincée de blues, les harmonies du be bop et le doux balancement d'un swing tranquille. Sa sonorité, sombre et veloutée, s'évade rarement du registre grave de l'instrument. Des attaques tout en souplesse et des confidences chuchotées à l'oreille, brouillées parfois par quelques accents rauques venus de La Nouvelle-Orléans, construisent une musique essentiellement faite de transparences, de fluide sensualité, d'intelligence. La sophistication peut conduire à la simplicité.

Copyrighted material

En 1957, Jimmy Giuffre enseigne à l'école d'été de jazz à Lennox (Massachusetts). Il y rencontre Pee Wee Russell, le Modern Jazz Quartett (M.J.Q.) mais aussi un futur révolutionnaire nommé Ornette Coleman. Dès le début des années 1960, il forme un nouveau trio avec Paul Bley au piano et Steve Swallow à la contrebasse. Désormais – le free jazz n'est pas loin –, il improvise sans grille harmonique ou rythmique préétablie. Pourtant, à des lieues des fureurs rugissantes d'un Cecil Taylor, d'un Albert Ayler ou d'un Archie Shepp, il associe histoire du jazz et musique savante avec la même saisissante liberté, sans rien perdre de sa fraîcheur d'inspiration. L'album *Free Fall* (1962) marque ce tournant esthétique. Devant la désaffection et l'incompréhension grandissantes de ses admirateurs, le trio est contraint de se dissoudre la même année. Commence alors une longue traversée du désert. Jimmy Giuffre se reconvertit dans l'enseignement. Il donne des cours à la New York University puis, jusqu'en 1990, au prestigieux New England Conservatory of Music de Boston. À partir des années 1970, il revient épisodiquement sur scène et dans les studios avec Kiyoshi Tokunaga (contrebasse) et Randy Kaye (batterie). Ses curiosités s'élargissent aux musiques orientales, au jazz-rock et même, sous l'influence de Peter Levin, virtuose du synthétiseur, aux sons électroniques. Grâce à un admirateur français, le clarinettiste et saxophoniste André Jaume, avec qui il forme un duo, il débute une seconde carrière. Applaudi au festival de Paris 1987, il redonne vie à son trio avec Paul Bley et Steve Swallow (cette fois-ci à la guitare basse). Le label Harmonia Mundi publie en 2000 un recueil d'entretiens avec Philippe Carles et un ensemble d'improvisations avec André Jaume (*Talks and Plays*). Atteint de la maladie de Parkinson en 1996, Jimmy Giuffre meurt le 24 avril 2008 à Pittsfield (Massachusetts).

Pierre BRETON

Copyrighted material

Copyrighted material

GOODMAN BENNY (1909-1986)

Introduction

L’instrument n’est pas de ceux qui déchaînent habituellement le délire des foules. Difficile pourtant d’imaginer renommée aussi vaste et gloire plus universelle que celles qui s’attachent au plus prestigieux des maîtres de la clarinette et à l’un des plus célèbres chefs d’orchestre américains. Devant la puissance de cette lame de fond, avocats du génie et procureurs de l’imposture s’affrontent. Benny Goodman a laissé, il est vrai, se multiplier autour de lui bien des malentendus qui lui ont valu d’être exclu ou revendiqué avec la même énergie. Voyageur sans attaches, il a tour à tour visité l’univers de la musique savante, le monde du jazz et le domaine du simple divertissement populaire sans jamais laisser véritablement son cœur en gage.

• Le temps du swing

L’insaisissable clarinettiste semble jeter un regard placide et souriant sur la violence de la dispute. Une vie sans humiliation majeure abritée des tempêtes qu’y soulèvent souvent la drogue, les femmes ou l’alcool, la vie somme toute bourgeoise d’un homme d’affaires convenable et pratique se reflète dans une musique qui ne saurait passer pour celle d’un artiste maudit. Grâce à ce « cocktail » très américain de chance et de talent, Benny Goodman offre à l’histoire du jazz - la chose n’est pas si fréquente - plus de vingt ans de succès sans faille et l’image même de la réussite.

Copyrighted material

Benjamin David Goodman voit le jour le 20 mai 1909 dans un ghetto de Chicago. Son père, juif russe immigré, gagne sa vie comme tailleur. La famille est pauvre, nombreuse mais passionnée de musique. Ses trois frères, Harry, Irving et Freddie feront modestement carrière sans y gagner un prénom. L'enfance et l'adolescence du jeune Benny vont être illuminées par l'arrivée dans sa ville natale d'étoiles de première grandeur comme Jimmy Noone et Sidney Bechet (1917), King Oliver (1918) et Johnny Dodds (1920). Au collège qu'il fréquente (I'Austin High School), ses aînés s'enthousiasment – ils s'appellent Frank Teschenmacher, Jimmy McPartland et Bud Freeman – et fondent l'Austin High School Gang, dont il ne peut faire partie en raison de son jeune âge. C'est à dix ans qu'il fait ses premières armes dans l'orchestre de la synagogue du quartier. Il commence à étudier la clarinette à Hull House. Le musicien classique Franck Schoepp, qui fut le formateur de Buster Bayley et de Jimmy Noone, lui donne des lecons qui le marqueront à jamais. Le jeune instrumentiste se révèle extraordinairement doué et, dès ses douze ans, se retrouve en professionnel dans les orchestres de fosse de Chicago. En 1926, il est engagé par le batteur Ben Pollack, avec qui il restera jusqu'à l'âge de vingt ans, époque qui coïncide avec le grand krach boursier et la dissolution de la formation.

Ses premiers enregistrements datent de cette période. Il s'installe à New York en 1929 en artiste indépendant et, dans les studios qu'il fréquente de plus en plus, retrouve les musiciens d'une indiscutable stature que sont Red Nichols, Whoopee Makers, Phil Napoleon, Eddie Lang, Jack Pettis, Rube Bloom, Bix Beiderbecke, Bud Freeman, Hoagy Carmichael, Ted Lewis, Joe Venuti, Adrian Rollini, Jack Teagarden, Red Norvo et, *last but not least*, Bessie Smith. John Hammond, amateur fortuné qui poussera sa passion jusqu'à devenir l'un des premiers et plus grands critiques de jazz, le

Copyrighted material

remarque et lui permet de constituer son premier orchestre pour y jouer sa propre musique. En 1934, il se voit confier à la N.B.C. l'émission la plus populaire du samedi soir, Let's Dance, dont les ravages bouleversent les foyers les plus reculés des États-Unis. C'est le début du *swing-craze*, de cette folie du swing qui fait tourner la tête de toute une génération d'adolescents, c'est le début de l'irrésistible ascension du plus célèbre clarinettiste blanc de l'histoire du jazz. Le succès est à ce point foudroyant qu'il peut se permettre, audace suprême, de braver la ségrégation raciale régnante et d'engager avec un réel bonheur des musiciens noirs dans un orchestre blanc. Il obtient la consécration absolue en pénétrant, le 16 janvier 1938, dans ce temple de la musique classique qu'est Carnegie Hall. La critique américaine unanime le sacre sans hésitation « roi du swing ». La bonne société new-yorkaise qui jusqu'ici ne considérait le jazz que comme un plaisir de bas étage découvre avec stupeur qu'il peut, en smoking et nœud papillon, se transformer en divertissement de bon ton. Tout est fait d'ailleurs pour séduire l'Américain moyen. L'orchestre rassemble des professionnels de qualité comme les trompettes de Ziggy Elman, Bunny Berigan et Harry James, les saxophones de Vido Musso et Arthur Rollini, le piano de Jess Stacy, les voix de Martha Tilton et Helen Ward et, par-dessus tout, la batterie souveraine du grand Gene Krupa. Benny Goodman commande aux meilleurs compositeurs et arrangeurs de l'ère swing – Horace et Fletcher Henderson, Mary-Lou William, Jimmy Mundy, Meane Kincaide, Benny Carter, Will Hudson, Glenn Miller Edgar Sampson, Harry James, Claude Thorngill, Eddie Sauter, Margie Gibson, Skippy Martin, Mel Powell - des « produits » destinés à séduire sans effaroucher le plus grand nombre. Il s'attache les services de son beau-frère, John Hammond, homme d'affaires astucieux et amateur averti – c'est lui qui découvrira Charlie Christian – qui révélera un

Copyrighted material

talent hors du commun pour les relations publiques et tirera tout le profit possible du préjugé racial qui réserve aux formations blanches les meilleurs engagements. Les thèmes d'*Avalon*, *I Got Rhythm*, *Stompin' at the Savoy*, *Dizzy Spells*, *I'm a Ding Dong Daidy*, *Sweet Georgia Brown* avec lesquels il triomphe font très vite de lui la vedette du grand public.

Le cinéma ne pouvait manquer de l'accaparer et de lui offrir l'occasion de tourner de nombreux films (*Stage Door Canteen*, *A Song Is Born*, *Powers Girl*, *The Big Broadcast of 1937*, *Hollywood Hotel*, *Sweet and Low Down*, *The Benny Goodman Story*). Malgré le succès que lui vaut le métier de l'orchestre et la sûreté de ses solistes, c'est plutôt dans les petites formations – trios, quartettes ou sextettes – où il côtoie les grands solistes noirs – Lionel Hampton, Fletcher Henderson, Teddy Wilson, Count Basie, Johnny Guarnieri, Gene Krupa, Nick Fatool, Dave Tough, Jo Jones, Artie Berstein, Cootie Williams, George Aulde et, surtout, le père de la guitare moderne, Charlie Christian –, qu'il exprime le meilleur de son talent. Bref, il est le véritable roi d'une période qui s'étend de 1936 à 1942. Si sa popularité s'estompe quelque peu après la Seconde Guerre mondiale, il réalise tout de même une tournée triomphale en Europe (1950) avec le trompettiste Roy Eldridge et le saxophoniste Zoot Sims, qui devait devenir l'un des *four brothers* de Woody Herman. Il ne reparaît pratiquement plus sur scène après 1953. C'est pourtant lui que choisit le département d'État en 1962 pour promouvoir, à l'aide d'un grand orchestre reconstitué pour la circonstance, le jazz en U.R.S.S. Benny Goodman meurt à New York le 13 juin 1986 d'une crise cardiaque.

• Un grand professionnel de la musique

Copyrighted material

L’enthousiasme du public contraste étrangement avec les réserves que la critique – notamment française – n’a cessé d’exprimer. La déroutante indifférence de Benny Goodman devant les frontières qui séparent et opposent souvent les genres musicaux ne fait qu’accroître la perplexité et la méfiance de celle-ci.

Son attirance pour la musique savante ne s’est pas bornée à habiller de swing en 1938 un pétulant *Bach Goes to Town*. De remarquables moyens techniques lui ouvraient d’autres horizons. Aaron Copland, Paul Hindemith, Darius Milhaud et Igor Stravinski lui dédient un concerto. Béla Bartók compose à son intention *Contrastes* pour piano, violon et clarinette, partition qu’il tiendra à enregistrer avec le compositeur et Joseph Szigeti. En 1963, Benny Goodman crée la sonate pour clarinette et piano de Francis Poulenc. Convient-il, à ce titre, de le compter au nombre des plus grands interprètes classiques de son temps ? Si son interprétation du concerto de Mozart qu’il a enregistré sous la baguette de Charles Münch est certes sans défaut, elle se révèle insidieusement froide et crispée. Un je-ne-sais-quoi de raide, de mécanique, de contraint détruit sournoisement l’admiration que devraient lui valoir une virtuosité exceptionnelle, un jeu d’une grande adresse et une sonorité des plus séduisantes.

Le soliste sera-t-il plus heureux au pays du jazz ? Benny Goodman y démontre avec brio, notamment en petites formations, sa maîtrise totale de l’instrument : aisance dans les phrases volubiles, mobilité dans le registre aigu, fluidité de l’improvisation, sens du riff, goût pour les alliages de couleurs raffinées, pour les sonorités très pures. Il construit, par petites arabesques et volutes délicates, un monde musical fait de charme, de tendresse et de douceur. Avec lui le jazz se civilise jusqu’à la sophistication. Le swing est joli, le style précieux et enjoué. Il pratique la manière des

Copyrighted material

musiciens blancs de Chicago comme Franck Teschenmacher et Leon Rappolo, avec, par la suite, une sensible influence des clarinettistes noirs Jimmy Noone et Buster Bayley. Son élégance, brillante mais toujours un peu rigide, fait un curieux et parfois plaisant effet de chaud et froid avec l'éloquence passionnée des partenaires dont il a eu l'intelligence de s'entourer. Des qualités éminentes, un talent indiscutable ne lui permettent pas cependant de se laisser emporter par les humeurs et la folie du jazz. Sur ce terrain, l'imagination, la sensibilité et l'engagement d'un Johnny Dodds, d'un Jimmy Noone, d'un Sidney Bechet ou d'un Barney Bigard le dominent de très haut. Ici encore Benny Goodman est victime de sa perfection quelque peu distante et glacée.

Le chef d'orchestre a été abusivement proclamé « roi du swing ». C'est avec des arguments autrement frappants que Duke Ellington, Count Basie ou Lionel Hampton auraient pu revendiquer ce titre. Certes, le swing n'est pas absent d'une musique qui reprend la tradition de Fletcher Henderson en la pimentant d'innovations empruntées à Count Basie. Mais il n'apparaît plus que sous une forme édulcorée et conventionnelle, assimilable par un public plus avide de sécurité que d'émotion, de confort que d'invention. Benny Goodman construit avec finesse et un étonnant sens du « tube » le répertoire de son orchestre. S'il se désaltère parfois aux sources mêmes du jazz, c'est à longs traits qu'il s'abreuve aux flots sirupeux de la romance et de la chansonnette. On chercherait en vain le cri de joie ou de désespoir, la révolte qui hurle ou la confidence intime dans un style essentiellement décoratif, souvent proche du maniérisme. C'est au prix de ce péché contre l'esprit que Benny Goodman a offert au jazz un début de rayonnement universel. Éternel débat de la fin et des moyens...

Copyrighted material

Benny Goodman ne mérite certainement ni l'excès d'honneur ni l'indignité dont il est alternativement accablé. Il faut à l'auditeur beaucoup d'aveuglement pour ne pas reconnaître à l'instrumentiste des qualités évidentes, mais aussi bien peu de passion pour ne pas percevoir que cet excellent musicien se glisse en fraude dans des univers qui ne sont pas les siens. Cela ne diminue en rien le mérite et l'importance d'un grand professionnel au métier très solide, dont le goût musical très sûr ne l'empêche pas d'offrir à une vaste foule les plaisirs qu'elle réclame. Qui lui déniera la gloire d'avoir été l'un des premiers propagandistes du jazz au sein de la petite bourgeoisie blanche de son pays et, bien au-delà d'elle, d'avoir colporté cette musique, par les fourgons de l'armée américaine, auprès des peuples les plus exotiques ? Qui ne saura lui reconnaître le courage tranquille et rare d'imposer à un public versatile la présence à ses côtés des meilleurs talents de l'époque, fussent-ils noirs ? Étranger à la fois à l'esprit de la musique classique comme à celui du jazz, Benny Goodman a été un « passeur », un ambassadeur prodigieusement efficace. Diplomate ou musicien, il remporte un bien frustrant prix d'excellence.

Pierre BRETON

Bibliographie

J. L. COLLIER, *Benny Goodman and the Swing Era,* Oxford Univ. Press, 1984
D. R. CONNOR & W. W. HICKS, *Benny Goodman on the Record,* Arlington House, New Rochelle, 1978
R. FIRESTONE, *Swing, swing, swing. The Life and Times of Benny Goodman,* Norton New York, 1993.

Copyrighted material

GORDON DEXTER (1923-1990)

Situé quelque part entre Lester Young et John Coltrane, Dexter Gordon occupe une place assez mal définie dans l'évolution stylistique du jazz. Comme tous ceux qui assurent un passage, il annonce les avant-gardes de demain sans veritablement quitter les voies de la tradition. Mais quel tempérament ! Quelle présence ! Bertrand Tavernier pouvait-il, en 1986, faire un meilleur choix en lui confiant le rôle principal de son film *Autour de minuit* ?

Dexter Keith Gordon naît à Los Angeles le 27 février 1923 ; son père a été le médecin de Duke Ellington et de Lionel Hampton. Dès ses treize ans, il possède de très solides connaissances en théorie musicale et se révèle un clarinettiste prodige. À quinze ans, il se passionne pour le saxophone alto. Mais c'est au saxophone ténor qu'il décide, à dix-sept ans, de se consacrer. Il se choisit le plus pur des maîtres, Lester Young, dont il connaît tous les solos par cœur. Ses débuts, il les fait avec les Harlem Collegians.

Lionel Hampton remarque très vite cette forte personnalité et l'engage. De 1940 à 1943, Dexter Gordon fera partie de son orchestre en compagnie de musiciens de la stature d'Illinois Jacquet et de Marshall Royal. Il revient à Los Angeles en 1943 et travaille avec Lee Young et Jessie Price. En 1944, Louis Armstrong l'embauche pour six mois dans son big band. Cette même année, il entre dans la formation de Billy Eckstine. Il y montre toutes les facettes d'un talent maintenant parvenu à sa pleine maturité aux côtés de Charlie Parker, de Dizzy Gillespie, d'Art Blakey et de Sarah Vaughan. C'est de cette époque que date son premier solo

Copyrighted material

enregistré, sur *Bloowing the Blues Away* (1944). Charlie Parker et Dizzy Gillespie l'appellent dans le sextette qu'ils forment à New York. De 1946 à 1949, Dexter Gordon fréquente beaucoup les studios. Les disques se multiplient avec des partenaires qui ne sont autres que Dizzy Gillespie, Fats Navarro, Tadd Dameron, Charlie Parker, Howard McGhee, Red Norvo, Jay Jay Johnson ou Helen Humes. Au concert comme au disque, il redonne une nouvelle jeunesse à ces *chases*, folles courses poursuites où, faisant assaut d'invention et de virtuosité, deux grands solistes se défient. Ses partenaires d'élection dans ce genre périlleux, donc peu fréquenté, sont Wardell Gray et Teddy Edwards. Après 1949, son activité se réduit brutalement sous l'influence de la drogue, qui lui vaut, de 1953 à 1955, un séjour au pénitencier de Chino. Sa carrière n'est pourtant pas parvenue à son terme. Il écrit en 1959 la musique de la pièce *The Connection* et la joue lui-même en public. Dexter Gordon enregistre alors *The Resurgence of Dexter Gordon* ainsi que *Go !*, albums qui rencontrent un très vif succès. Il se fixe au Danemark en 1962 et joue à Londres et Copenhague. Après un séjour à New York (1965), il s'établit en Europe, où il forme de jeunes musiciens de jazz. En 1976, son retour triomphal au Village Vanguard relance la mode du be bop. Jusqu'à sa mort, le 25 avril 1990, à Philadelphie, il promènera sa sonorité ample et délicate ainsi que son sens du spectacle entre les cabarets américains et les festivals de la vieille Europe.

De Lester Young, il a la nonchalance ; de Coleman Hawkins, la virilité. Il lui appartient en propre cependant de réaliser ce subtil cocktail de sensualité, d'élégance et de désinvolture qui est son inimitable signature. Un sens aigu du swing ne l'empêche pas d'être l'un des maîtres les plus émouvants de la ballade. Dans des solos toujours très fermement construits éclate une imagination constamment en éveil. Sonny Rollins et John Coltrane ont reconnu

Copyrighted material

leur dette envers ce remarquable musicien. Il est des causes qui se jugent au génie de leurs avocats.

Pierre BRETON

Discographie sélective

.

Copyrighted material

GOURLEY JIMMY (1926-2008)

Pilier des clubs parisiens, le guitariste, compositeur et chanteur Jimmy Gourley s'est affirmé, des deux côtés de l'Atlantique, comme un instrumentiste de grand style et comme un complice particulièrement apprécié par la fine fleur des jazzmen.

James Pasco Gourley, Jr., naît le 9 juin 1926, à Saint Louis, dans le Missouri. Après de multiples déménagements, son père, voyageur de commerce, établit en 1932 le foyer familial à Chicago, où il fonde en 1936 le Monarch Conservatory of Music. Sa mère, d'origine espagnole, dévoile au jeune Jimmy la beauté des mélodies hispaniques et lui fait commencer l'apprentissage de la guitare dès 1938. Alors qu'il est encore au lycée, il est recruté dans l'orchestre de l'école par un camarade de classe nommé Lee Konitz (1941) ; c'est avec lui qu'il donnera ses premiers concerts. Il est d'abord attiré par le folk et la country music avant de se tourner vers le blues et le jazz. De 1943 à 1944, il travaille autour de Los Angeles avec divers groupes professionnels. Engagé dans l'U.S. Navy en 1944, il anime une émission de jazz diffusée dans tous le Pacifique sud. Démobilisé en juin 1946, il remplace Jimmy Raney – qui exercera une profonde influence sur son jeu – dans la formation de Jay Burkhart, qui accueille à l'occasion les saxophonistes Sonny Stitt et Gene Ammons (1946-1948). Après quelques mois passés au sein de la section rythmique de l'ensemble de Vido Musso, il devient en 1950 membre d'un quintette mené par Jackie Cain et Roy Kral.

En avril 1951, Jimmy Gourley part pour l'Europe, et il s'établit à Paris. Il se produit souvent au Tabou – où on le voit aux côtés

Copyrighted material

d'Henri Renaud, de Martial Solal et de Bobby Jaspar –, dirige un quartette au Ringside et réalise de nombreux enregistrements avec Lee Konitz, Clifford Brown, Gigi Gryce, Zoot Sims (1953), Bob Brookmeyer et Roy Haynes (1954). À la fin de 1954, il regagne Chicago, où il joue et enregistre avec Chubby Jackson (1956-1957) et accompagne Anita O'Day (1957). À la fin de 1957, il revient à Paris, dont il va faire son véritable port d'attache. Après s'être produit pendant six mois au Mars Club avec le pianiste Art Simmons, il se produit, à partir de novembre 1958, au Blue Note, qui vient d'ouvrir ; il y dirige un quartette comprenant Henri Renaud, Jean-Marie Ingrand et Jean-Louis Viale ; il y sera applaudi jusqu'en 1963, aux côtés des grands solistes de passage comme Stan Getz, Zoot Sims, Lester Young, Jay Jay Johnson ou Bud Powell ; c'est lui qui incite le propriétaire du club à engager Kenny Clarke. Avec le grand batteur, Jimmy Gourley effectue en 1963 une longue tournée en Europe et en Afrique du Nord (ils participent notamment au premier festival de jazz de Carthage). Au Club Saint-Germain, à Paris, Gourley monte, la même année, un trio qui rassemble Kenny Clarke et Lou Bennett ; ce dernier sera remplacé en 1966 par Eddy Louiss. Après une parenthèse aux Canaries (1970-1972), il est de retour sur les bords de la Seine et grave avec cette dernière équipe augmentée de Guy Pedersen un excellent *Bohemia after Dark*. On peut alors entendre le guitariste – mais aussi le chanteur – dans des groupes à géométrie variable, au Club Saint-Germain, au Bilboquet et au Caveau de la montagne. Outre plusieurs enregistrements en trio, il grave quelques albums avec Guy Lafitte, Stéphane Grappelli et Lucky Thompson. Dans les années 1980, il se produit au sein d'un trio qui accueille le contrebassiste Pierre Michelot et Charles Bellonzi ou Philippe Combelle aux percussions. New York, Chicago et Los Angeles – où il produit en 1986 en duo avec le guitariste Mundell Lowe – lui font fête. À l'orée des années 1990, il

Copyrighted material

retrouve les micros avec de nouveaux partenaires : Christian Escoudé, Richard Galliano, Marc Johnson, Victor Lewis, Ralph Moore, Don Sickler, Barney Wilen, son fils le guitariste et chanteur Sean Gourley, et le toujours fidèle Henri Renaud. En 1994, Jimmy Gourley adopte la nationalité française. Il meurt le 7 décembre 2008, à Villeneuve-Saint-Georges, près de Paris.

S'inscrivant dans la descendance directe de Charlie Christian, Jimmy Gourley a développé un jeu plus dense et concis que ceux de nombre de ses contemporains. Très proche de Jimmy Raney par la rigueur de la mise en place, la perfection de l'articulation et le goût de la nuance, il savait dessiner, avec une grande économie de moyens et un exceptionnel sens de l'équilibre sonore, un phrasé limpide, à la fois simple et chaleureux. Jimmy Gourley est entré dans l'histoire du jazz avec l'élégance racée et le lyrisme discret d'un vrai musicien.

Pierre BRETON

Copyrighted material

GRANZ NORMAN (1918-2001)

Il ne jouait d'aucun instrument mais son rôle fut essentiel dans l'immédiat après-guerre. Offrir les meilleurs solistes aux principales scènes du monde, apporter au jazz à la fois une reconnaissance nouvelle et une audience élargie, lancer d'audacieuses maisons de disques et lutter sans relâche contre toute ségrégation raciale, tels sont les moindres titres de gloire de Norman Granz.

Norman Granz naît le 6 août 1918 à Los Angeles. Dès 1937, il se passionne pour le jazz. Grâce à un flair remarquable et à un sens des affaires qui ne l'est pas moins, il se fait très vite une place au soleil. Il ne peut avoir manqué le concert – radiodiffusé le 18 janvier 1944, puis reporté sur V-Disc – qu'organise la revue *Esquire* au Metropolitan Opera de New York ; celui-ci rassemble en effet Roy Eldridge, Jack Teagarden, Barney Bigard, Coleman Hawkins, Art Tatum, Oscar Pettiford, Sidney Catlett, Al Casey, Lionel Hampton, Red Norvo, Benny Goodman, Teddy Wilson et Mildred Bailey. C'est à son image qu'il ose, l'après-midi du 2 juillet 1944 au Philharmonic Auditorium de Los Angeles, le premier de ses illustres concerts, Jazz At The Philharmonic, avec notamment Nat King Cole (piano), Illinois Jacquet (saxophone ténor), Red Callender (contrebasse) et Jay Jay Johnson (trombone).

La recette des J.A.T.P. est simple : rassembler des musiciens – qui ne sont revendiqués ni par les traditionalistes ni par l'avant-garde – au cours de jam-sessions débridées où chacun peut donner libre cours à son tempérament. On improvise, sur des thèmes de blues connus ou des standards éprouvés, dans des solos beaucoup

Copyrighted material

plus longs que de coutume. L'ambiance est plus au rythme survolté et à la compétition sans limite qu'au raffinement et à la délicatesse. Immense et glorieuse est la liste de ceux qui ont succédé aux précurseurs : les saxophonistes Willie « The Lion » Smith, Charlie Ventura, Charlie Parker, Benny Carter, Cannonball Adderley, Johnny Hodges, Illinois Jacquet, Lester Young, Coleman Hawkins, Joe « Flip » Phillips, Ben Webster, Don Byas et Stan Getz, les trompettistes Howard McGhee, Joe Guy, Charlie Shavers, Buck Clayton, Dizzy Gillespie et Roy Eldridge, les trombonistes Trummy Young, Jay Jay Johnson et Bill Harris, le clarinettiste Buddy DeFranco, les pianistes Nat King Cole, Hank Jones, Oscar Peterson, Meade « Lux » Lewis, Bud Powell et Thelonious Monk, les guitaristes Barney Kessel et Herb Ellis, les batteurs Gene Krupa, Buddy Rich, Jo Jones et Louie Bellson, le contrebassiste Ray Brown, le vibraphoniste Lionel Hampton, les chanteuses Billie Holiday et Ella Fitzgerald, les big bands de Duke Ellington et de Count Basie... Pour la première fois, des concerts de jazz sont intégralement publiés au disque. La formule a certes ses inconvénients – effets spectaculaires, longueurs inutiles, dictature excessive des souffleurs, siffleurs et hurleurs, fébrilité parfois factice – mais aussi d'incontestables points forts : la spontanéité, l'humour, le swing. Très vite le succès est là, notamment auprès du nouveau public jeune qui ne fréquente ni les clubs ni les pistes de danse. Après avoir conquis les États-Unis et le Canada, le J.A.T.P. s'exporte en Europe (1949), au Japon (1953) et en Australie (1954). Il n'arrêtera ses tournées qu'en 1967.

Norman Granz a cependant d'autres centres d'intérêt. Il est directeur technique d'un remarquable court-métrage, *Jammin' the blues*, réalisé en 1944 par Gjon Mili, où l'on peut voir et entendre Lester Young, Illinois Jacquet, Harry Edison, Barney Kessel, Red Callender, Joe Jones, Sid Catlett, Mary Bryant... Avec George

Copyrighted material

Wein, il est, de 1945 à 1975, le principal pourvoyeur des festivals et concerts de jazz de tous les continents. Il crée plusieurs firmes de disques : Clef (1946) et Norgran (1953), qui donnent naissance à l'illustre Verve en 1956 ; après avoir cédé Verve à la M.G.M. en 1960, il s'établit en Suisse ; en 1973, il fonde à Los Angeles le label Pablo.

S'il se consacre essentiellement à la défense et à l'illustration du « mainstream » issu de l'esthétique swing, il n'en néglige pas pour autant les modernistes : Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Bud Powell, Jimmy Giuffre, Gerry Mulligan, Stan Getz, Zoot Sims, John Coltrane, Thelonious Monk et même Cecil Taylor. On lui doit de nombreuses séances historiques avec Art Tatum, Lionel Hampton, Billie Holiday, Lester Young et Oscar Peterson, dont il sera le directeur musical. Impresario d'Ella Fitzgerald, il lui fait enregistrer les célèbres *Song Books* consacrés à Cole Porter (1956), Richard Rodgers et Lorenz Hart (1956), Irving Berlin (1958), George et Ira Gershwin (1959), Jerome Kern (1963). C'est lui qui a l'idée de l'associer à Louis Armstrong pour une série d'enregistrements (notamment une interprétation « culte » de *Porgy and Bess* en 1957) et lui offre au disque les somptueux orchestres de Duke Ellington et de Count Basie. L'écurie Verve comptera également Sonny Stitt, John Lewis, Ray Brown, Teddy Wilson, Jimmy Smith et même une grande formation française, l'Orchestre national de jazz. Norman Granz meurt à Genève (Suisse) le 22 novembre 2001.

Pierre BRETON

Copyrighted material

GRAPPELLI STÉPHANE (1908-1997)

Le violon et le jazz n'ont pas souvent fait bon ménage. De brèves rencontres parfois quand l'un force sa voix et malmène son âme tandis que l'autre retient son souffle. Sur le Vieux Continent, une idylle naît pourtant au milieu des années 1930 avec l'apparition d'une formation qui ne rassemble que des cordes frottées ou pincées. Pendant cinq ans, Paris résonnera d'une musique qui marie miraculeusement la tendresse de nos romances avec un rythme venu d'Amérique. Cette quintessence de l'esprit français en jazz – est-ce vraiment un paradoxe ? – est l'œuvre de deux émigrés de fraîche date : Django Reinhardt et Stéphane Grappelli.

Stéphane Grappelli voit le jour à Paris le 26 janvier 1908. Son père, Ernesto, est venu d'Italie avec un profond amour de la musique. Il offre à son fils un violon, guide son premier apprentissage et obtient pour lui la nationalité française en 1919. Commence alors pour Stéphane Grappelli une vie de bohème. Il joue dans les cours d'immeubles et les orchestres des cinémas muets, exerce une foule de petits métiers, tâte un peu de tous les instruments (piano, trombone, saxophone, accordéon...) et se perfectionne au violon sans le secours des conservatoires. L'orchestre Grégor et ses Grégoriens l'engage de 1927 à 1933. Au piano et au violon, Stéphane Grappelli interprète Gershwin et s'abandonne à la folie du swing. Au Claridge, il rencontre le guitariste manouche Django Reinhardt et, après force « bœufs » et libations, fonde avec lui le quintette du Hot Club de France (1934). Cette formation, totalement inédite – autour d'une guitare et d'un

Copyrighted material

violon solistes, deux guitares de soutien et une contrebasse – écrira quelques-unes des plus glorieuses pages de l'histoire du jazz. La guerre surprend Stéphane Grappelli pendant une tournée en Grande-Bretagne. Pendant ce séjour anglais (1939-1953), il fonde un duo avec le pianiste George Shearing et participe aux concerts de Fats Waller et de Duke Ellington. Le quintette du Hot Club de France se reconstitue brièvement (1946-1947), le temps d'une mémorable prestation à Londres le 31 janvier 1946 avec un somptueux *Echoes of France* qui joue avec le thème de la *Marseillaise*. Dès lors, Stéphane Grappelli mènera une longue carrière personnelle. Se succèdent donc d'innombrables tournées, jalonnées par des triomphes à Newport (1969), Montreux (1973) et même au Carnegie Hall de New York (1974). Il enregistre beaucoup avec de prestigieux partenaires – Bill Coleman, Coleman Hawkings, Barney Kessel, Clark Terry, Earl Hines, Martial Solal, Hank Jones, Larry Coryell, Niels-Henning Ørsted Pedersen, Oscar Peterson, McCoy Tyner – sans oublier ces violonistes dont il est l'ami ou le père spirituel : Eddie South, Stuff Smith, Joe Venuti, Michel Varlop, Jean-Luc Ponty, Didier Lockwood, Sven Asmussen et même... Yehudi Menuhin. Il écrit la musique de deux films – *Les Valseuses* (Bertrand Blier, 1974) et *Milou en mai* (Louis Malle, 1989) – et laisse un livre de souvenirs. *Avec mon violon pour tout bagage* (1992). Il fête ses quatre-vingts ans, avec une inépuisable jeunesse, par une cascade de tournées mondiales et disparaît à Paris le 1er décembre 1997.

Stéphane Grappelli n'a jamais su respecter les frontières. Il mêle sans scrupules inutiles la tradition classique revue par Ravel et Debussy, les chansons d'avant guerre, les standards du jazz, les effusions tsiganes et le swing américain dans une musique lumineuse et sensible. Son art est essentiellement celui de la paraphrase aérienne et souriante. Étourdissant et simple, espiègle ou

Copyrighted material

tranquille, Stéphane Grappelli est la plus belle incarnation de l’élégance des sentiments.

Pierre BRETON

Copyrighted material

GROFÉ FERDE (1892-1972)

Le compositeur, pianiste et arrangeur américain Ferde Grofé a joué un rôle prépondérant dans l'émergence du jazz dit symphonique.

Ferdinand Rudolf von Grofé, né le 27 mars 1892, à New York, passe son enfance à Los Angeles, où son père est acteur et chanteur tandis que sa mère enseigne la musique et joue du violoncelle. Ses parents souhaitent qu'il fasse des études de droit mais il abandonne rapidement l'université pour se consacrer exclusivement à la musique. Dès 1907, il se produit comme violoniste, altiste et pianiste au sein d'orchestres de danse. Il est altiste au sein de l'Orchestre symphonique de Los Angeles de 1909 à 1919 et travaille parallèlement, à partir de 1914 environ, comme pianiste et arrangeur du batteur Art Hickman, qui dirige un grand orchestre de jazz à San Francisco. Ferde Grofé conçoit pour ce dernier des arrangements originaux, qui séparent l'orchestre en deux sections distinctes – cuivres et bois –, opposant des « contre-mélodies » à la ligne mélodique principale et distinguant nettement chaque prise de chorus dans une pièce. Ces innovations représentent une étape importante dans le développement des big bands.

En 1919, Ferde Grofé est engagé par Paul Whiteman, d'abord comme pianiste au sein de son grand orchestre, avant de devenir l'un de ses principaux arrangeurs, jusqu'en 1933. Ses arrangements de *Whispering* (1920), de *Japanese Sandman* (1920) et de *Three o'Clock in the Morning* (1922) font de Paul Whiteman la figure emblématique du jazz symphonique. C'est Ferde Grofé qui orchestre la *Rhapsody in Blue* de George Gershwin, commande de

Copyrighted material

Paul Whiteman, qui en dirige la création, à la tête de son orchestre, le 12 février 1924, à l'Aeolian Hall de New York, avec le compositeur au piano. Grofé a ainsi largement contribué aux ambitions de Paul Whiteman : mêler les rythmes du jazz et de la musique de danse aux principes de composition de la musique symphonique.

Ferde Grofé compose plusieurs suites pour orchestre pendant sa collaboration avec Paul Whiteman, parmi lesquelles *Mississippi : A Journey in Tones* (1925), *Metropolis : A Fantasie in Blue* (1928) et, sans doute la plus connue, *Grand Canyon Suite* (1931), dont le mouvement *On the Trail* deviendra un standard de jazz. Après avoir quitté Paul Whiteman, Ferde Grofé forme son propre orchestre, qui se produit fréquemment sur les ondes des radios américaines. Il continue de composer des œuvres ambitieuses, sortes de poèmes symphoniques pittoresques qui connaissent un grand succès auprès du public américain, parmi lesquelles *6 Pictures of Hollywood* (1937), *Aviation Suite* (1944), *Death Valley Suite* (1949), *Hudson River Suite* (1955), *Valley of the Sun* (1957), *Yellowstone Suite* (1960) et *World's Fair Suite* (1964). Ferde Grofé enseigne l'orchestration à l'école d'été de la prestigieuse Juilliard School of Music de New York de 1939 à 1942. Il compose des musiques de ballets (*Hollywood Ballet*, 1936 ; *Jungle Ballet*, 1937) et des musiques de film pour Hollywood, comme *Minstrel Man* de Joseph H. Lewis (1944) ou *The Return of Jesse James* de Arthur Hilton (1950). Ferde Grofé meurt le 3 avril 1972, à Santa Monica, en Californie.

E.U.

Copyrighted material

GULDA FRIEDRICH (1930-2000)

Inclassable : l'Autrichien Friedrich Gulda fut tout à la fois un des pianistes classiques qui marquèrent durablement l'après-guerre, un passionné de jazz qui pratiqua cette musique en professionnel accompli et un des derniers maîtres de l'improvisation. Inclassable et provocateur : pur produit de la grande tradition viennoise, Gulda ne cessera de défier le conservatisme esthétique et l'hypocrisie morale de la bourgeoisie autrichienne ; avec lui, la sacro-sainte cérémonie du concert se verra contestée par des programmes qui s'évadaient au dernier moment vers les horizons les plus improbables, par un jeu parfois volontairement iconoclaste et par un comportement à la limite de l'agression. Renoncer en 1970 à l'anneau du bicentenaire de Beethoven que lui avait décerné l'Académie de musique de Vienne, se présenter avec sa compagne devant les caméras de la télévision, tous deux entièrement nus, pour interpréter *L'Amour et la vie d'une femme* de Robert Schumann relevaient d'une volonté délibérée de scandaliser et de l'affirmation d'une liberté personnelle qui n'accepte aucune limite. Le parcours chaotique de ce grand maître a suscité toute la gamme des réactions passionnées, du rejet absolu à l'adulation sans réserve.

Friedrich Gulda naît à Vienne le 16 mai 1930. Il étudie le piano au conservatoire Grossmann de sa ville natale puis, en privé, avec Felix Pazofski. Dès 1941, il est admis dans la classe de Bruno Seidlhofer à l'Académie de musique de Vienne, où Joseph Marx lui enseigne la théorie et la composition. Ses débuts au concert datent de 1944. En 1946, il remporte, à seize ans, le prestigieux Concours international d'exécution musicale de Genève. Sa carrière est

Copyrighted material

lancée. Il triomphe au Carnegie Hall de New York en 1950. Tout en conservant de profondes racines dans son terroir natal – sous le pseudonyme d'Albert Golowin, il chante en dialecte viennois –, il mène la vie habituelle des grands virtuoses jusqu'au début des années 1960. Il acquiert la notoriété en interprétant Mozart, dont il respecte les indications avec le plus grand scrupule et compose pour ses concertos pour piano d'admirables cadences. Il joue et enregistre avec les plus grands chefs et fonde l'Orchestre classique Gulda de la Symphonie viennoise, dédié à la musique de chambre. C'est l'époque où il jette des jalons discographiques essentiels – le *Clavier bien tempéré* de Jean-Sébastien Bach, une intégrale des 32 sonates pour piano de Beethoven, les *Préludes* de Debussy –, qui, par l'intelligence du regard, la fermeté de la construction et la liberté de respiration, font encore figure de référence. Fascinée, Martha Argerich vient travailler avec lui ; elle sera sa seule élève.

En 1962, Friedrich Gulda renonce de manière définitive aux tournées et aux concerts traditionnels pour se livrer à la composition et donne au jazz une place grandissante dans sa vie personnelle. Depuis très longtemps déjà ses « dieux » s'appellent Art Tatum, Willie « The Lion » Smith et Cecil Taylor. Le swing est de longue date l'univers familier d'un pianiste de moins en moins « classique », qui s'adonne depuis 1955 à sa passion au sein de l'Austria All Stars. Il se produit en 1956 au Birdland de New York en compagnie de Phil Woods, Jimmy Cleveland et Seldon Powell et apparaît au festival de Newport. En 1960, il participe à la création d'un big band, l'Eurojazz Orchester, qui comptera Phil Woods, Herb Geller, Ron Carter et Mel Lewis parmi ses membres. Il joue du saxophone baryton dans le Vienna Jazz Workshop (1961), écrit pour Freddie Hubbard et Jay Jay Johnson, s'initie à la flûte et fonde à Vienne un concours international de jazz. Il effectue en Amérique latine une tournée où il alterne récitals classiques et soirées de jazz

Copyrighted material

en trio. Au sein d'un même programme, il n'hésite pas à confronter les deux univers, ni à introduire les grandes œuvres du répertoire par des préludes imaginés dans l'instant, au grand scandale des traditionalistes de tous bords. Cet art de l'improvisation, il le pratique de plus en plus avec le groupe Amina et la percussionniste Ursula Anders. C'est pourquoi il crée en 1968 à Ossiach, en Carinthie, un concours international, Internationale Musikforum, qui est entièrement dédié à cet art. On peut l'entendre en duo avec Cecil Taylor, puis avec Chick Corea, avec lequel il se produit à Munich (1982) et au festival d'Antibes (1983). L'interprète de jazz, qui s'inscrit dans la lignée de Bud Powell avec une imagination vive et une très brillante technique, se fait encore entendre au Jazz Workshop Ruhr Festival. À Weissenbach am Attersee, petite ville lacustre du Salzkammergut, en Autriche, prend fin, le 27 janvier 2000, la très étrange odyssée de celui qui haïssait trop Vienne pour pouvoir s'en passer.

Pierre BRETON

Copyrighted material

HADEN CHARLIE (1937-)

Le jazzman américain Charlie Haden est l'un des premiers contrebassistes à s'être lancé dans l'aventure du free jazz et il a exercé une influence considérable sur l'évolution de ce courant musical.

Charlie Haden. *Indissociable de la mouvance du free jazz, l'Américain Charlie Haden a contribué à donner ses lettres de noblesse à la contrebasse, associant au rôle purement rythmique de cet instrument un aspect mélodique.*

Dès l'âge de deux ans, le jeune Charles Edward Haden, né le 6 août 1937 à Shenandoah, dans l'Iowa, chante avec le groupe familial de hillbilly et de country ; ultérieurement, il y tiendra le piano. Il s'initie à la contrebasse à partir de quatorze ans. Il quitte sa région

Copyrighted material

natale pour s'installer à Los Angeles, où il se produit aux côtés d'Art Pepper (1957), de Paul Bley (1957-1959) et d'Hampton Hawes (1958-1959). Il rejoint ensuite Ornette Coleman, qu'il a connu dans l'ensemble de Paul Bley ; au sein du quartette de Coleman, il va enregistrer les célèbres albums *The Shape of Jazz to Come* (1959), *Change of the Century* (1959) et *This is Our Music* (1960), qui annoncent le contestataire album *Free Jazz* (1960).

Haden quitte la formation de Coleman à la fin de 1960, mais les deux artistes continueront à se produire ensemble pendant plusieurs décennies. Haden travaillera également au sein d'autres formations, au premier rang desquelles, de 1967 à 1975, le trio (avec le batteur Paul Motian) et le quartette (avec Motian et le saxophoniste Dewey Redman) du pianiste Keith Jarrett. En 1969, il fonde, avec des musiciens issus du bop aussi bien que du free jazz, son premier Liberation Music Orchestra, qu'il reformera en 1982, puis en 1990. Le groupe interprète des arrangements, réalisés par Carla Bley, de chants des combattants républicains espagnols et des révolutionnaires latino-américains, ainsi que ses propres œuvres originales (comme *Song For Chè*, composée par Haden).

En 1976, avec Don Cherry, Dewey Redman et Ed Blackwell – qui avaient tous trois occasionnellement appartenu aux formations d'Ornette Coleman –, Charlie Haden constitue le groupe Old and New Dreams, destiné à interpréter essentiellement des pièces du saxophoniste. Influencé par le contrebassiste bop Wilbur Ware, Haden a développé un style qui n'est qu'en apparence simple, marqué par un rythme swinguant et des variations rythmiques incisives, caractérisé par de talentueux solos mélodiques ainsi que par une grande sensibilité harmonique. À la fin des années 1980 et durant les années 1990, Haden dirige son propre quartette, le Quartet West, avec lequel il explore divers courants des musiques

Copyrighted material

populaires américaines (*In Angel City*, 1988 ; *Haunted Heart*, 1991 ; *Always Say Goodbye*, 1993 ; *Now is the Hour*, 1995 ; *The Art of the Song*, 1999). Au cours des années 2000, le contrebassiste collabore avec de nombreux artistes : Enrico Pieranunzi et Paul Motian pour l'album *Special Encounter* (2005), Antonio Forcione pour *Heartplay* (2006), Keith Jarrett pour *Jasmine* (2010) ou encore Hank Jones pour *Come Sunday* (2012). Après avoir collaboré une dernière fois avec son acolyte Keith Jarrett pour l'album *Last Dance* (2014), Charlie Haden meurt le 11 juillet 2014 à l'âge de soixante-seize ans.

E.U.

Copyrighted material

HAIG AL (1924-1982)

Sans avoir la stature de ceux qui ont donné au jazz un nouveau visage, Al Haig fait partie de ces talents que l'on aurait grand tort de qualifier de mineurs. Ce grand musicien, considéré comme le numéro deux du piano *be-bop* après Bud Powell, a certainement souffert de cette position de second plan. L'incontestable talent de l'un des rares pionniers blancs du be-bop ne mérite guère la demi-obscurité où le maintient la postérité.

Né le 22 juillet 1924 à Newark (New Jersey), Alan Warren Haig hante les cabarets de la 52e Rue et s'y produit avec Dizzy Gillespie. De 1946 à 1948, il travaille en Californie avec Charlie Barnet et Jimmy Dorsey. Il participe, en 1949, au Festival de jazz de Paris (salle Pleyel) aux côtés de Charlie Parker, avec qui il demeurera plusieurs mois. Il est ensuite engagé tour à tour par Stan Getz (1949-1951), par Chet Baker (1954) et par Dizzy Gillespie (1956-1957). Il quitte ensuite progressivement le devant de la scène, atténuant peu à peu, dans son jeu, le style bop dont il avait été l'un des maîtres. Il meurt à New York le 16 novembre 1982.

Il fut l'un des partenaires préférés de Charlie Parker. Devons-nous le juger plus sévèrement que le Bird ? Ce serait méconnaître un très subtil sens harmonique, un jeu à la fois économe et efficace, et une remarquable sensibilité qui sait s'épanouir dans la simplicité des phrases mélodiques que déroule sa main droite. Préférant la chaleur des équipes amicales à la solitude du soliste, Al Haig demeure l'un des grands talents de sa génération.

Copyrighted material

Pierre BRETON

Copyrighted material

HAINES CONNIE (1921-2008)

La voix de l'Américaine Connie Haines, à l'apparence frêle mais vocaliste puissante, est inséparable de Frank Sinatra, au côté duquel elle se produisit au sein des grands orchestres swing de Harry James et de Tommy Dorsey. Par ailleurs, durant sa carrière solo, elle grava plus de deux cents disques, dont vingt-cinq se vendront rapidement à plus de cinquante mille exemplaires, chiffre considérable à l'époque. Parmi ses titres les plus célèbres, citons *Let's Get Away from It All*, *Friendship*, *What Is This Thing Called Love ?* et *Snootie Little Cutie*.

Née le 20 janvier 1921 à Savannah, en Georgie, Yvonne Marie Antoinette JaMais se produit durant son enfance dans un programme radio local, Baby Yvonne Marie, the Little Princess of the Air. Après avoir remporté de nombreux concours pour jeunes talents, elle rejoint le grand orchestre de Harry James à l'âge de dix-huit ans et adopte le nom de Connie Haines, plus proche phonétiquement de celui du trompettiste. Elle interprète par ailleurs nombre de duos avec Sinatra, dont les populaires *Oh Look at Me Now* et *You Might Have Belonged to Another*. Le « Rossignol de Savannah » apparaît également de 1942 à 1946 dans l'émission radiophonique Abbott and Costello Children's Show, ainsi que dans plusieurs films, comme *Duchess of Idaho*, de Robert Z. Leonard (1950, *Jamais deux sans toi*) ou *Birth of a Band*, de Will Cowan (1954). Elle forme en outre, avec la chanteuse Beryl Davis et les stars de Hollywood Jane Russell et Rhonda Fleming, un quartette de gospel qui connaît un grand succès avec *Do Lord*. Connie Haines demeure active jusqu'à plus de quatre-vingts ans passés, chantant

Copyrighted material

dans des boîtes de nuit, des cabarets et des big bands recréés pour l'occasion. Elle meurt le 22 septembre 2008, à Clearwater Beach, en Floride.

E.U.

Copyrighted material

HAINES PAUL (1932-2003)

Écrivain canadien, poète du jazz. Paul Haines est l'auteur du livret d'*Escalator Over the Hill* (1971), opéra jazz de Carla Bley qui deviendra emblématique du jazz d'avant-garde. Dans les années 1960, il fréquente les clubs de jazz new-yorkais de Greenwich Village, devient l'ami de musiciens tels que Roswell Rudd, John Tchicai, Steve Swallow ou Paul Bley, rédige en 1965 les textes accompagnant l'album *Spiritual Unity* du trio Albert Ayler, Gary Peacock, Sunny Murray. Installé dans le Grand Nord canadien, il réalise des vidéos comme *Third World Two* ou *Rice Scented in our Absence*, dont le montage musical fantasque rivalise avec celui des images. En 1994, il publie un double CD intitulé *Darn It !*, où ses poèmes dialoguent avec la musique de ses amis jazzmen.

E.U.

Copyrighted material

HALL ADELAIDE (1904-1993)

Le jazz ne fut qu'une flamboyante parenthèse dans sa vie. C'est pour avoir un jour de 1927 rencontré un magicien nommé Duke Ellington et enregistré avec lui deux titres qui comptent parmi les premiers coups d'éclat discographiques de l'orchestre qu'elle entre dans l'histoire. Née de la comédie musicale, elle y retournera très vite sans pour autant y laisser la trace d'une personnalité hors du commun. Quelques mois d'exception dans une vie ordinaire.

Adelaide Hall naît à New York le 20 octobre 1904. Son père, professeur de musique au Pratt Institute, à Brooklyn, lui donne les bases de son éducation musicale. Dès ses quatorze ans, elle fait ses débuts sur scène dans diverses revues de Broadway. Elle s'illustrera notamment dans *Blackbirds* et *Shuffle along*. En 1925, elle effectue une tournée en Europe avec la revue *Chocolate Kiddies*. Duke Ellington ne tarde pas à distinguer la chaleur de son timbre, et ses possibilités d'expression vocale. Il l'engage pour quelques mois (1927-1928). Certes, il a déjà accompagné des chanteuses comme Evelyn Press. Mais c'est avec Adelaide Hall qu'il inaugure, dès ses premiers enregistrements marquants, la lignée des vocalistes – Baby Cox, Ivie Anderson, Kay Davis – avec lesquelles il tentera de savoureuses expériences sonores. En octobre 1927, il grave donc avec elle deux titres – *Creole Love Call* et *The Blues I Love to Sing* –, qui resteront pendant toute sa vie des classiques de l'orchestre. Pour la première fois, le chant n'a pas de texte en tant que support et s'exprime comme un véritable instrument. Adelaide Hall, souveraine, s'y fait tour à tour l'écho des effusions lascives de la clarinette de Rudy Jackson et du *growl* violemment expressif du

Copyrighted material

roi de la trompette *jungle*, Bubber Miley. Encore quelques enregistrements avec Fats Waller et une tournée américaine avec Art Tatum avant qu'elle ne quitte définitivement le royaume du jazz. En 1928, elle partage avec Bill Robinson la vedette de *Blackbirds of 1928*, spectacle avec lequel elle se produit en Europe. Pendant plusieurs années, Adelaide Hall mènera la revue du Cotton Club. Elle chante en France avec l'orchestre de Willie Lewis (1936) et s'établit en Angleterre. Elle poursuivra sa carrière jusqu'au début des années 1980. Elle disparaît à Londres le 7 novembre 1993, complètement oubliée. S'était-elle assez souvenue du blues qu'elle aimait chanter ?

Pierre BRETON

Copyrighted material

HAMPTON LIONEL (1908-2002)

Introduction

Dernier représentant de la génération qui jette les fondations du jazz, Lionel Hampton est l'une des plus irrésistibles incarnations du dynamisme en musique. Le vocaliste ne laissera pas un souvenir impérissable. Au piano, à la batterie ou à la tête d'orchestres de taille et de qualité diverses, sa pétulance et son sens du spectacle ont en revanche enthousiasmé les foules. Mais c'est au vibraphone qu'il doit sa place dans l'histoire : il révélera en effet toutes les possibilités d'un instrument dont le rôle était jusque-là resté anecdotique. L'interprète y montre une invention, une fougue et une virtuosité inimaginables, ouvrant la voie à des personnalités qui, comme Milt Jackson ou Gary Burton, conduiront l'instrument sur d'autres chemins esthétiques.

• Le vibraphone comme soliste

Lionel Leo Hampton serait né à Louisville (Kentucky), probablement le 20 avril 1908, et non pas à Birmingham (Alabama) le 12 avril 1909, lieu et date qui sont mentionnés dans beaucoup de biographies, mais qui sont invalidés par un certificat de naissance découvert par le producteur et historien du jazz Phil Schaap dans les archives de Louisville.

Les Hite l'engage en 1930 comme batteur dans une formation qui accompagne Louis Armstrong. Le trompettiste est le témoin admiratif des premiers essais de Lionel Hampton sur un vibraphone

Copyrighted material

trouvé dans un coin de studio. Ce premier auditeur enthousiaste met tout son poids dans la balance pour lui permettre d'enregistrer, le 16 octobre 1930, son premier solo sur plaques métalliques, *Memories of You*. Benny Goodman, déjà illustre grâce à un trio qui rassemble autour de lui le pianiste Teddy Wilson et le batteur Gene Krupa, le choisit en 1936 pour constituer un quartette appelé à la même célébrité. Derrière la clarinette au style assez convenu du leader, Lionel Hampton s'impose, dès les premiers enregistrements du groupe, comme un animateur de premier ordre.

Les meilleurs solistes des big bands veulent jouer avec Hampton. Bien qu'issus d'horizons musicaux parfois opposés, ils réussissent grâce à lui à bâtir un univers musical cohérent et séduisant. En témoigne cette séance du 11 septembre 1939 qui rassemble Dizzy Gillespie, Benny Carter, Coleman Hawkins, Ben Webster, Chu Berry, Clide Hart, Milt Hinton, Charlie Christian et Cozy Cole pour un enregistrement resté dans les annales. Le jeu du vibraphoniste est, il est vrai, hallucinant. Utilisant des mailloches longues, grosses et assez dures, Hampton sidère par une virtuosité rythmique inouïe. Ce maître de la paraphrase propose des développements toujours inattendus d'où fusent, stimulés par l'exubérance des idées, contrastes inopinés et cascades d'arpèges. Sa sonorité, riche et cristalline, sait se faire percussion éclatante sur les tempos rapides mais aussi effleurement sensuel dans les mouvements lents. Le 10 mai 1940, il est en studio avec le trio de Nat King Cole ; les micros saisissent alors, sur *Jack the Bellboy*, l'un de ces solos de batterie qui comptent dans l'histoire de l'instrument : spécialiste incontesté des tambours et des cymbales, Hampton libère un swing insurpassable. Une autre plage de la même session, *Central Avenue Breakdown*, le met en vedette dans une improvisation explosive au piano : attaquant le clavier dans le registre aigu avec ses deux index

Copyrighted material

comme avec deux mailloches, il submerge l'auditeur sous un déluge de notes frappées avec une énergie dévastatrice.

• Flying Home

En 1940, Hampton quitte Goodman pour fonder son propre big band, qui devient très vite populaire. Les solistes les plus huppés s'y succèdent : Cootie Willians, Johnny Hodges, Clifford Brown, Art Farmer, Illinois Jacquet, Dexter Gordon, Charlie Mingus, Milt Buckner... La précision de la mise en place n'est pas le souci majeur d'une formation propulsée par la puissance d'un swing élémentaire mais efficace. Sous la passion communicative de son turbulent agitateur, l'orchestre fait monter la tension jusqu'à des paroxysmes quasi extatiques. Le 26 mai 1942, Hampton grave avec lui la plus célèbre version d'un thème sur lequel il revient sans cesse, *Flying Home*. Le 18 janvier 1944, Hampton participe au célèbre concert que la revue *Esquire* organise au Metropolitan Opera de New York et qui sera enregistré sur un V-disc (ces Victory-Discs – « disques de la Victoire » – étaient des 78-tours 30 cm destinés à divertir les troupes américaines). On peut l'y entendre jouer *Flying On A V-Disc*, version endiablée de *Flying Home*, accompagné par l'élite du jazz : Louis Armstrong, Roy Eldridge, Barney Bigard, Coleman Hawkins, Art Tatum, Al Casey, Oscar Pettiford et Big Sid Catlett.

Le 4 août 1947, à Pasadena (Californie), Hampton offre, en public, ce qui est sans doute la plus échevelée de ses interventions au vibraphone – et elle dure cinq bonnes minutes sans la moindre baisse d'intensité –, sur l'un de ses thèmes fétiches, *Stardust*. Il est, à la fin des années 1940, au faîte de ses moyens musicaux.

À partir du début des années 1950, les tournées se multiplient et son orchestre triomphe en Europe, en Australie, au Japon, en

Copyrighted material

Afrique, au Moyen-Orient. Il enregistre à Paris avec Mezz Mezzrow ainsi qu'avec des jazzmen français : Claude Bolling, Alix Combelle, Jean-Claude Pelletier, Guy Lafitte, Sacha Distel, René Urtreger. Grâce au producteur Norman Granz, il rencontre en 1955 Stan Getz, avec lequel il grave l'album *Hamp and Getz*, en compagnie de Leroy Vinnegar (contrebasse), Lou Levy (piano) et Shelly Manne (batterie). Avec son big band, il fréquente les plus grands festivals de jazz. Il se produit parfois avec une petite formation issue de l'ensemble et appelée Inner Circle.

En 1973, Hampton retrouve Benny Goodman à Newport. Mais, l'âge venant, il n'a plus le jeu survolté qui a fait sa gloire. La fantaisie tourne parfois à l'exhibition de mauvais goût et l'amuseur public se caricature. L'orchestre, cramponné au blues malgré les assaut du be-bop, n'offre plus guère qu'une brutalité préfabriquée. Le mythe survit mais tombe en poussière. Hampton, entouré de musiciens qui ne le valent pas, se produira cependant jusqu'en 1993. En janvier 1997, l'incendie accidentel de son appartement détruit toutes ses archives : partitions, instruments, disques rares. Lionel Hampton meurt le 31 août 2002 à New York. L'un de ses vibraphones est conservé au National Museum of American History. « Hamp » a publié une autobiographie avec James Haskins, *Hamp : an Autobiography* (New York, 1989).

Pierre BRETON

Bibliographie

J. ALDAM, « The Lionel Hampton Band », in *Jazz Monthly*, vol. III, nº 1, pp. 5-8, 1957
A. BALALAS, « Lionel Hampton : jubilé musical (1928-1978) », in *Bulletin du Hot Club de France*, n^0 263, p. 3, 1978
B. BLUMENTHAL, « First Person Memories of Swing », in *Down Beat*, vol. LXI, nº 7, p. 18, 1994

Copyrighted material

Y. BRUYNOGHE, « Hamp' nous revient », in *Bulletin du Hot Club de France*, n° 43, p. 3, 1954
B. COSS, « Lionel Hampton : Bothered and Bewildered », in *Down Beat*, vol. XXIX, n° 10, pp. 19-21, 1962
B. CROWTHER & V. SCHONFIELD, « Hamp the Champ », in *Jazz Journal International*, vol. XXXI, n° 7, p. 6, 1978
S. DANCE, « Lionel Hampton », pp. 265-278, in *The World of Swing*, Charles Scribner's Sons, New York, 1974
R. FIRESTONE, *Swing, Swing, Swing : The Life & Times of Benny Goodman*, W. W. Norton, New York, 1993
R. GEHMAN, « Lionel Hampton », in E. Condon & R. Gehman dir., *Treasury of Jazz*, Dial Press, New York, 1956, nouvelle édition *Eddie Condon's Treasury of Jazz*, Greenwood Press, Westport (Conn.), 1975
L. HAMPTON & J. HASKINS, *Hamp : an Autobiography*, Warner Books, New York, 1989, nouvelle édition Amistad, New York, 1993
G. E. LAMBERT, « Lionel Hampton : Jazz Giant », in *Jazz Journal*, vol. XIV, n° 11, p. 2, 1961, n° 12, p. 7, vol. XV, n° 1, p. 5, 1962
L. K. McMILLAN, « Good Vibes from Hamp », in *Down Beat*, vol. XXXIX, n° 8, p. 12, 1972
J. PESCHEUX, « Lionel Hampton et Art Farmer », in *Bulletin du Hot Club de France*, n° 349, p. 6, 1987
G. SCHULLER, « The Great Black Bands : Lionel Hampton », pp. 392-402, in *The Swing Era : the Development of Jazz, 1930-1945*, Oxford University Press, New York, 1989
A. J. SMITH, « Lionel Hampton : Half a Century Strong », in *Down Beat*, vol. XLV, n° 14, p. 20, 1978
S. WOOLLEY, « Flyin' Hamp », in *Jazz Journal International*, vol. XXXVI, n° 7, pp. 6-8, 1983.

Discographie sélective

Comme leader

Drum Stomp (1937) ; *Down Home Jump* (1938) ; *Hot Mallets* (1939) ; *Central Avenue Breakdown/Jack the Bellboy* (1940) ; *Flying Home* (1942) ; *Hamp's Boogie Woogie* (1944) ; *Hey Ba-ba-rebop* (1945) ; *Air Mail Special* (1946) ; *Midnight Sun* (1947) ; *Real Crazy/I only have eyes for you* (1953) ; *You Better Know It !* (1964) ; *Newport Uproar* (1967) ; *At Newport '78* (1978)

Copyrighted material

Comme sideman auprès de Benny Goodman

Stompin' at the Savoy (1936) ; *Runnin' Wild* (1937) ; *The Man I Love* (1937) ; *The Blues in your Flat / The Blues in my Flat* (1938) ; *Opus 12* (1938) ; *Gone with « What » Wind* (1940) ; *Together Again !* (1963 : aux côtés de Teddy Wilson et de Gene Krupa)

Filmographie sélective

A Song is Born de Howard Hawks (1948) ; *Lionel Hampton and His Orchestra* de Will Cowan (1949) ; *The Benny Goodman Story* de Valentine Davies (1955) ; *Mister Rock and Roll* de Charles S. Dubin (1957) ; *Malcolm X* de Spike Lee (1992).

Copyrighted material

HANCOCK HERBIE (1940-)

Pianiste, claviériste, chanteur, compositeur, comédien et parolier américain, Herbie Hancock est un artiste prolifique qui « a traversé de nombreux styles en sachant préserver ce qui est l'apanage des plus grands : sa sonorité. [...] Sa grande qualité est de savoir „faire simple" en créant des climats à partir de très peu de notes » (Pascale Barthel et Christian Gauffre). Il a rencontré le succès en tant que pianiste de jazz au style incisif et provocateur sur le plan harmonique, avant de connaître une immense popularité comme leader de groupes de funk et de jazz-rock.

Herbert Jeffrey Hancock, né le 12 avril 1940 à Chicago, dans une famille très musicienne, commence à étudier le piano à l'âge de sept ans. Enfant prodige, il interprète dès l'âge de onze ans le premier mouvement du *Cinquième Concerto pour piano*, K 175, de Mozart avec l'Orchestre symphonique de Chicago. Il forme son premier groupe alors qu'il est encore au lycée. Dès 1960, alors qu'il prépare un diplôme d'ingénieur au Grinnell College (Iowa), le trompettiste Donald Byrd lui demande de rejoindre sa formation ; Herbie Hancock le suit à New York en 1961. Ses talents d'accompagnateur et les solos qu'il offre aux groupes de be-bop amènent la firme Blue Note à lui faire enregistrer son premier album comme leader, *Takin' Off* (1963), qui contient un morceau qui va connaître un succès considérable, et devenir un standard du jazz moderne, *Watermelon Man*. En mai 1963, il rejoint le quintette de Miles Davis, au sein duquel il restera jusqu'en 1968, participant aux albums *My Funny Valentine* (1964), *E.S.P.* (1965), *Miles in the Sky* (1968). Le quintette de Miles Davis permet à Herbie Hancock

Copyrighted material

de développer des concepts rythmiques et harmoniques audacieux qu'il développera dans ses propres albums, notamment *Empyrean Isles* (1964, qui comporte *Cantaloupe Island*) et *Maiden Voyage* (1965, qui comporte *Dolphin Dance* et le morceau éponyme *Maiden Voyage*). Durant cette période, il enregistre comme sideman aux côtés de Blue Mitchell, Lee Morgan (*Cornbread*, 1965), Bob Brookmeyer (*Bob Brookmeyer and Friends*, 1964), Stanley Turrentine, Sonny Rollins, Charles Tolliver (*Paper Man*, 1968), Jackie McLean, Woody Shaw, Wayne Shorter (*Speak No Evil*, 1964 ; *The All Seeing Eye*, 1965), Tony Williams...

Dans les années 1970, après avoir participé aux premières expériences de jazz-rock de Miles Davis, Hancock commence à diriger des groupes de fusion et à jouer sur des claviers électroniques, allant du piano électrique aux synthétiseurs. Les succès de jazz funk – comme *Chameleon*, extrait de l'album *Headhunters* (1973), qui connaît des ventes record – sont caractérisés par des couleurs sonores et des rythmes fascinants, s'appuyant sur la juxtaposition de lignes musicales réalisées au synthétiseur. Hancock enregistre ensuite plusieurs titres à succès, parmi lesquels *You Bet Your Love* (de l'album *Feets Don't Fail Me Now*, 1979) et *Rockit* (de l'album *Future Shock*, 1983). Parallèlement, il compose du jazz-rock – et, parfois, du jazz, tout simplement – pour des publicités, des programmes télévisés ou des films comme *Blow-up*, de Michelangelo Antonioni (1966), *Death Wish* (*Un justicier dans la ville* de Michael Winner, 1974), ou encore *'Round Midnight* (*Autour de minuit*, de Bertrand Tavernier, 1986), film pour lequel il remporte un oscar. À partir du milieu des années 1970, Herbie Hancock joue du piano acoustique dans des « jazz projects » et se produit en duo avec Chick Corea (*An Evening with Herbie Hancock and Chick Corea*, 1978). Il se produit également dans des combos avec les anciens partenaires de Miles

Copyrighted material

Davis et des trompettistes de la stature de Freddie Hubbard ou de Wynton Marsalis. À la tête de son quintette V.S.O.P. (Very Special One-time-only Performance), qui rassemble Hancock, Freddie Hubbard, Wayne Shorter, Ron Carter et Tony Williams, il enregistre les albums *V.S.O.P.* (1976) et *V.S.O.P. : the Quintet* (1977).

En 1993, le groupe britannique de rap Us3 échantillonne son *Cantaloupe Island* pour en faire un succès international sous le titre *Cantaloop (Flip Fantasia)*. En 1998, Herbie Hancock réunit une nouvelle fois son groupe Headhunters et se lance dans une série de projets en collaboration avec d'autres artistes. Dans l'album *Future 2 Future* (2001), Hancock joue ainsi aux côtés de Wayne Shorter et de grands noms de la musique techno pour produire une fusion entre jazz et électro. Dans *Possibilities* (2005), il réalise une incursion dans la musique pop avec des invités de premier plan, tels que Stevie Wonder, Paul Simon et Santana. Hancock complète sa longue collection de Grammy Awards par deux trophées – parmi lesquels celui du meilleur album de l'année – décernés pour son hommage à Joni Mitchell, *River : The Joni Letters* (2007). Trois ans plus tard, *The Imagine Project* vient rendre hommage cette fois à John Lennon et confirmer l'influence de la pop sur le travail d'Herbie Hancock.

E.U.

Copyrighted material

HANDY WILLIAM CHRISTOPHER (1873-1958)

Le compositeur afro-américain W. C. Handy a véritablement changé le cours de la musique populaire en intégrant, au tout début du xx^{e} siècle, le langage du blues dans le ragtime, alors fort en faveur. Parmi ses œuvres les plus connues figurent les classiques *Memphis Blues*, *St. Louis Blues* et *Beale Street Blues*.

Fils et petit-fils de pasteurs, William Christopher Handy naît le 16 novembre 1873 à Florence, en Alabama. Il quitte sa ville natale en 1892, devient cornettiste et arrangeur dans diverses formations musicales, comme les Mahara's Minstrels. À partir de 1903, il dirige son propre orchestre, les Knights of Pythias.

Quelque peu abusivement autoproclamé « père du blues », Handy a eu la chance de travailler durant la période où s'opère la transition du ragtime au jazz. Il commence par harmoniser pour orchestre les mélodies vocales du blues afro-américain. Son action va contribuer à émanciper le blues, conçu comme une structure harmonique au sein de laquelle les interprètes improvisent. Avec *Memphis Blues* (1912) et, surtout, *St. Louis Blues* (1914), il introduit un élément nostalgique spécifique à la musique des Noirs du Sud, à savoir une altération des troisième et septième degrés de la gamme diatonique (« blue notes »).

Parmi les nombreux blues qu'il a composés ou publiés au sein de la maison d'édition qu'il avait fondé avec Charles Henry Pace, il faut mentionner *Joe Turner Blues* (1915), *Beale Street Blues* (1916),

Copyrighted material

Loveless Love (1921), *Harlem Blues* (1923), *Atlanta Blues* (1924). Handy est également l'auteur de marches et d'œuvres symphoniques. Il a publié des anthologies de blues (Blues : an Anthology, New York, 1926) et de negro spirituals (W. C. Handy's Collection of Negro Spirituals, New York, 1938), ainsi que des études sur des musiciens afro-américains. Son autobiographie, *Father of the Blues*, est parue à New York en 1941. W. C. Handy meurt le 28 mars 1958 à New York.

E.U.

Copyrighted material

HARD BOP

À la fin des années 1950, le développement du cool et du West Coast signe, selon certains musiciens, un affadissement du jazz. De plus, la crainte de voir le be-bop récupéré et prendre une forme policé les convainc de revivifier le jazz par le blues et le gospel.

Dans les années 1950, des musiciens comme Lester Young ou Count Basie sont sacralisés au point que l'on assimile leur œuvre à un âge d'or du « jazz classique ». Mais certains créateurs comme Horace Silver, Max Roach associé à Clifford Brown ou Art Blakey et ses Jazz Messengers veulent mettre au jour les racines noires du jazz, tout en conservant certains acquis du be-bop, qu'ils craignent de voir glisser vers un nouvel académisme. Horace Silver, qui prend peu en compte l'héritage de Bud Powell, construit ses improvisations sur des séquences harmoniques composées de plusieurs variations, ou « blocks ». Le trompettiste Clifford Brown apporte un sens de la phrase et des conceptions d'interprétations héritées de son expérience de pianiste de rhythm and blues. Ce hard bop, également appelé funky jazz, intègre en effet des éléments empruntés au blues (les accords majeurs avec septièmes mineures) et au gospel (les séquences plagales d'accords), même si les harmonies complexes du bop sont toujours utilisées (ainsi, dans *All Day Long*, 1956-1957, du guitariste Kenny Burrell). Parallèlement, Charlie Mingus, Ray Charles (*Soul Meeting*, 1957) ou Jimmy Smith (*The Sermon !*) réalisent divers rapprochements entre la soul et le jazz.

Copyrighted material

Horace Silver. *Figure de proue du style hard bop, le pianiste américain Horace Silver donne ici un concert au festival de jazz de Newport, le 1er juillet 1957.*

Copyrighted material

Jusqu'au début des années 1960, la firme discographique Blue Note va promouvoir des artistes attirés par le son funky, notamment Herbie Hancock, Chic Corea et Tony Williams, futures vedettes du jazz fusion.

Les saxophonistes sont mis en valeur. Art Pepper passe d'un genre à l'autre, alors que Johnny Griffin joue dans un style assez représentatif de l'époque. Stan Getz, quant à lui, ne se cantonne pas dans un jeu cool et sait montrer, après 1949, une facette plus énergique. C'est à ce titre qu'il influencera le John Coltrane débutant que l'on découvre au côté de Miles Davis. Sonny Rollins brouille les pistes, utilisant des sonorités rudes sur des rythmes caribéens. Associé à Clifford Brown et à Max Roach, il apporte sa touche personnelle au hard bop (*Blue Seven* ou *At Basin Street*, 1956). Cannonball Adderley joue résolument funky (*The Cannonball Adderley Quintet in San Francisco*, 1959).

L'influence du hard bop est largement présente dans les sons funky d'aujourd'hui, dans l'acid jazz, par exemple, ou dans le jeu des frères Branford et Wynton Marsalis.

Eugène LLEDO

Copyrighted material

HAWKINS COLEMAN (1904-1969)

On a souvent dit que le saxophoniste ténor noir Coleman Hawkins, surnommé *Bean* (haricot), était « l'inventeur du saxophone ténor ». Cette formule signifie que nul avant lui, en jazz, n'était parvenu à domestiquer l'instrument avec une telle autorité et un tel bonheur. Coleman Hawkins en découvrit progressivement les possibilités ; il fit d'abord partie de l'orchestre de Fletcher Henderson (1922-1934), puis dirigea dans les années quarante ses propres formations, avant de mener une carrière d'instrumentiste indépendant. Au jeu staccato de ses débuts, il substitua bientôt un style plus fluide et plus subtil qui, au cours des années trente, trouva son aboutissement dans un art de la paraphrase empreint de générosité mélodique, de science harmonique et d'invention rythmique, toutes qualités qui culmineront pour donner naissance, en 1939, à son chef-d'œuvre incontesté : *Body and Soul*. Par la suite, il montra un intérêt sincère pour les recherches des boppers, enregistrant même quelques faces aux côtés de Thelonious Monk. Avec sa sonorité pleine et puissante, son inspiration aisée, sa robustesse rythmique, Hawkins est le fondateur d'une école de saxophonistes dont la suprématie ne fut ébranlée que par l'apparition de Lester Young. Grâce à des solistes comme Sonny Rollins, cette école devait retrouver dès les années cinquante toute son audience et tout son prestige auprès des jeunes musiciens noirs.

Alain GERBER

Copyrighted material

HEATH PERCY (1923-2005)

Contrebassiste américain né à Wilmington (Caroline du Nord) en 1923 et mort à Southhampton (New York) en 2005. Au départ violoniste, Percy Heath s'initie à la contrebasse en 1946. L'année suivante, il joue dans la formation de Howard McGhee. Il s'installe en 1948 à New York, où il joue sous la direction de diverses vedettes du moment, comme Miles Davis, Sonny Rollins ou Fats Navarro. En 1951, il remplace Ray Brown au sein du quartette de Milt Jackson, où sa rencontre avec le pianiste John Lewis et le batteur Kenny Clarke fait germer l'idée d'amalgamer jazz et musique classique : 1952 voit la naissance du Modern Jazz Quartet (M.J.Q.), qui séduit le monde entier par sa rigueur et son élégance. Entre-temps, il forme avec ses frères Jimmy et Albert le groupe The Heath Brothers. Connie Kay, qui avait rejoint le M.J.Q. en 1955, meurt en 1994 ; il est remplacé par Albert Heath, dont le jeu s'accorde admirablement avec celui de son frère Percy. Ce dernier quitte, en 1997, la formation qui disparaît, quatre ans plus tard, avec la mort de Lewis.

E.U.

Copyrighted material

HENDERSON FLETCHER (1897-1952)

Le pianiste, arrangeur et chef d'orchestre américain de jazz Fletcher Henderson naît le 18 décembre 1897 à Cuthbert (Georgie), dans une famille de la classe moyenne ; son père est chef d'établissement scolaire et sa mère enseignante. Il entre en 1916 à l'université d'Atlanta, où il obtient des diplômes en chimie et en mathématiques. En 1920, il s'installe à New York pour continuer ses études tout en travaillant comme chimiste. Il trouve un emploi à temps partiel dans un laboratoire mais est rapidement sollicité comme pianiste. En quelques mois, il devient musicien à plein temps et commence à travailler pour Pace-Handy Music Company – la maison d'édition musicale de Harry pace et W. C. Handy – comme *song plugger*, une sorte de « démonstrateur » qui fait la promotion de chansons auprès des interprètes. En 1921, il devient factotum musical pour la première maison de disques afro-américaine, Black Swan ; il organise les petits orchestres qui jouent avec les chanteurs et chanteuses, comme Ethel Waters. De 1921 à 1923, il accompagne des chanteurs noirs au piano sur plus de 150 disques et commence sa carrière de chef d'orchestre de jazz.

Bien que Fletcher Henderson ait montré de l'intérêt pour la musique dès son enfance, durant laquelle sa mère lui a enseigné le piano, il connaît cependant mal le jazz jusqu'à l'âge de vingt ans. Son orchestre, constitué de musiciens new-yorkais connus, joue d'abord de la musique de danse, avec quelques incursions dans le ragtime et le jazz. L'orchestre se tourne vers le jazz en 1924, quand Fletcher Henderson engage un jeune trompettiste, Louis Armstrong.

Copyrighted material

Vers la même époque, le directeur musical de l'orchestre et saxophone alto Don Redman, produit des arrangements et l'instrumentation qui deviendront la norme pour les big bands : la section rythmique comporte un piano, une contrebasse, une guitare et la batterie, tandis que la trompette, le trombone et les instruments à anche constituent la section mélodique ; les arrangements sont conçus comme des appels-réponses (les cuivres lancent un appel, les bois répondent) et de nombreuses mélodies sont fondées sur des *riffs*, passages musicaux reconnaissables qui sont répétés dans un air. Après le départ de Redman en 1927, Fletcher Henderson continuera d'utiliser ce procédé pour ses propres arrangements.

Arrangeur de talent, Fletcher Henderson n'est cependant pas un homme d'affaires. Bien que l'orchestre joue dans les plus grands salles, passe à la radio et fasse des enregistrements, ses finances sont souvent au plus bas et les musiciens quittent leur poste sans préavis pour passer dans d'autres orchestres. Fletcher Henderson réussira malgré tout à garder son orchestre jusqu'au milieu des années 1930. Il vend à cette époque de nombreux arrangements à Benny Goodman, qui les utilise pour son nouvel orchestre. *King Porter Stomp, Down South Camp Meetin', Bugle Call Rag, Sometimes I'm Happy* et *Wrappin' It Up* font partie des arrangements de Fletcher Henderson qui deviendront des succès de Goodman.

Par le biais de l'orchestre de Goodman, les arrangements de Fletcher Henderson deviennent une référence pour la musique de l'ère swing. D'autres arrangeurs, y compris le propre frère de Fletcher, Horace Henderson, apportent leur contribution au style des big bands des années 1930. Fletcher Henderson travaille pour Goodman pendant plusieurs années et, en 1936, crée brièvement un orchestre avec Roy Eldridge, Chu Berry, John Kirby et Sid Catlett.

Copyrighted material

Cette même année, Fletcher Henderson compose et enregistre *Christopher Columbus*, qui deviendra son plus grand succès à sortir sous son nom. Par la suite, Fletcher Henderson ne réussira pas à créer un nouvel orchestre et passera la plus grande partie des années 1940 à faire des arrangements pour Benny Goodman, Count Basie et d'autres. Il forme en 1950 un sextette, qui devient l'orchestre du *Café Society* de New York, mais doit arrêter toute activité après un accident vasculaire cérébral qui le terrasse en novembre 1950. Fletcher Henderson meurt le 29 décembre 1952, à New York.

E.U.

Copyrighted material

HENDERSON JOE (1937-2001)

Le saxophoniste ténor et compositeur américain Joe Henderson ne s'affirmera que très progressivement et la célébrité ne viendra fêter que bien tard un musicien plus préoccupé de vivre son art que de rechercher la gloire. Maître de l'improvisation, Henderson parviendra cependant à faire entendre une voix très personnelle entre deux géants à l'écrasante stature : de John Coltrane il hérite un lyrisme simple et puissant et de Sonny Rollins toute la force de son invention mélodique. Sa technique sans faille offre un très vaste champ aux qualités expressives de l'interprète. Trouvailles harmoniques inattendues, sens aigu du rythme, chaleur et sensibilité, voilà les moindres qualités que lui reconnaissent ses pairs.

Joseph A. Henderson naît à Lima (Ohio) le 24 avril 1937. Un de ses neuf frères, saxophoniste, l'initie très tôt à la musique. Il étudie d'abord la batterie, puis, à l'âge de treize ans, opte pour le saxophone ténor. Comme tant d'autres, il compose pour l'orchestre de son lycée et fait ses premières armes dans les cabarets locaux.

De 1956 à 1960, il étudie la musique à la Wayne State University de Detroit. C'est là qu'il fait la connaissance du tromboniste Curtis Fuller, du multi-instrumentiste Yusef Lateef et du pianiste Hugh Lawson. Sa carrière professionnelle débute dans l'orchestre de l'université et dans les clubs de la ville, où il côtoie des musiciens aussi indiscutables que les saxophonistes Sonny Stitt et Pepper Adams, ou que le trompettiste et bugliste Donald Byrd. Dès 1960, il dirige son propre ensemble. Pendant son service

Copyrighted material

militaire (1960-1962), il fait le tour du monde avec un groupe de l'armée dénommé Rolling Along Show, où il lui arrive de tenir occasionnellement la contrebasse. Après sa démobilisation, en août 1962, il se fait entendre à New York en compagnie de l'organiste „Brother Jack" McDuff puis codirige un quintette avec Kenny Dorham. De cette époque date un album de hard bop, *Page One* (1963), avec Kenny Dorham (trompette), McCoy Tyner (piano), Butch Warren (contrebasse) et Pete La Roca (batterie). De 1964 à 1966, il appartient au combo du pianiste Horace Silver, qui triomphe au festival d'Antibes 1964. Avec lui et quelques autres – le pianiste Andrew Hill, le guitariste Grant Green, le batteur Pete La Roca, l'organiste Freddie Roach, notamment –, il enregistre pour le label Blue Note. En 1966, il fonde, avec le trompettiste Freddie Hubbard, les batteurs Roy Brooks et Louis Hayes, un quintette de hard bop, les Jazz Communicators. L'album de post-bop *Tetragon*, avec Kenny Barron (piano), Don Friedman (piano), Ron Carter (contrebasse), Louis Hayes (batterie) et Jack DeJohnette (batterie), est enregistré en 1967-1968. Il est aussi, à cette époque, membre du sextette d'Herbie Hancock (1969-1970), avec lequel il grave l'album de hard bop et de post-bop *Power to the People* (1969). Pendant quatre mois il est l'un des souffleurs qui accompagnent le groupe de fusion rock, jazz et rhythm and blues Blood, Sweat and Tears ; cette courte incursion dans un domaine éloigné du jazz pur le desservira gravement auprès des amateurs européens, dont la passion est parfois bien proche de l'intégrisme.

Avec le même professionnalisme, Joe Henderson dirige ensuite ses propres formations et fréquente beaucoup les studios en free-lance. À San Francisco, dans les années 1980, il se produit régulièrement avec Freddie Hubbard et d'autres dans un groupe qui portera divers noms : Echoes of an Era, Griffith Park Band, Griffith Park Collection. Il consacre une large partie de son temps à

Copyrighted material

l’enseignement à San Jose (Californie) mais aussi sur le Vieux Continent. En 1987, il effectue une longue tournée européenne avec – c’est une première au royaume du jazz – un trio exclusivement féminin : Irene Renee Rosnes (piano), Marlene Rosenberg (contrebasse) et Sylvia Cuinca (batterie). La même année on peut l’écouter avec Charlie Haden et Al Foster. De très sérieux problèmes pulmonaires le contraignent alors à réduire ses activités. Joe Henderson meurt à Los Angeles le 30 juin 2001.

Pierre BRETON

Copyrighted material

HERMAN WOODY (1913-1987)

Enfant, Woodrow (Woody) Charles Herman manifeste si peu d'attirance pour la musique que ses parents doivent user de quelque contrainte pour la lui apprendre. Auraient-ils deviné que leur obstination vaudrait à leur fils une carrière longue de plus de cinquante ans et une célébrité planétaire ?

Woodrow Charles Herman naît le 16 mai 1913 à Milwaukee (Wisconsin). Dès l'âge de six ans, il chante et danse au côté de son père dans des spectacles locaux. À neuf ans, il apprend le saxophone et la clarinette. Encore à l'école, il joue avec l'orchestre de Joe Lichter. En 1930, fuyant le domicile paternel, il part en tournée avec Tom Gerun comme chanteur et saxophoniste (alto et baryton). Ses premiers disques datent de 1932. On le voit travailler ensuite dans des ensembles commerciaux comme ceux de Harry Sosnik et de Gus Arnheim. En 1934, Isham Johns l'engage et le gardera jusqu'à la dissolution de sa formation (1936). Avec les meilleurs éléments de l'orchestre, Woody Herman fonde alors son premier groupe, sorte de coopérative musicale quasi autogérée par ses membres. Walt Yoder (basse), Joe Bishop (bugliste et arrangeur), Saxie Mansfield (saxophone ténor), Tommy Linehan (piano) et le batteur Frank Carlson en sont les piliers. Il devient rapidement la vedette des dancings – dont le Roseland Ballroom, qui voit ses débuts à New York – où, entre deux rengaines commerciales qui constituent le fond de son répertoire et qu'il habille aux couleurs du Dixieland, il glisse quelques blues robustes qui lui valent le titre un peu inattendu d'« orchestre qui joue le blues ». En 1939, c'est le succès foudroyant de son enregistrement

Copyrighted material

de *Woodchopper's Ball*, blues rapide qui sera vendu à plus d'un million d'exemplaires. Peu à peu, son style se modernise sous l'influence déterminante de Jimmy Lunceford, Duke Ellington et Count Basie. De grands musiciens virtuoses envahissent l'orchestre en 1943 : Chubby Jackson (basse), Shorty Rogers, Sonny Berman, Pete Candoli et Nel Hefti (trompettes), Bill Harris (trombone), Sam Marowitz, John LaPorta et Flip Phillips (saxophones), Red Norvo (vibraphone), Ralph Burns (piano), Billy Bauer (guitare), sans oublier Dave Tough, l'un de ces batteurs qui ont profondément marqué l'évolution du jazz. En mettant leurs extraordinaires moyens techniques au service d'arrangements très brillants, Woody Herman peut maintenant rivaliser avec la piaffante formation de Dizzy Gillespie. Son succès est alors considérable, notamment avec *Caldonia*, *Bijou* – qui contient un remarquable solo de Bill Harris au trombone – ou *Apple Honey*. Igor Stravinski écrit pour lui *Ebony Concerto*, donné pour la première fois au Carnegie Hall le 22 mars 1946. C'est à cette occasion que le critique George T. Simon qualifie l'orchestre de *thundering herd* (troupeau tonnant). En décembre de cette même année, les difficultés financières contraignent ce premier « troupeau » à disparaître. Il ne faudra pas plus de sept mois pour que Woody Herman en reforme un deuxième. Pour l'essentiel, ses solistes – Terry Gibbs (vibraphone), Ernie Royal (trompette), Earl Swope (trombone), Serge Chaloff (saxophone) – sont des transfuges de l'orchestre de mambo du trompettiste Tony De Carlo. L'originalité fondamentale de ce deuxième troupeau (1947-1949), c'est une extraordinaire section de saxos ténors qui regroupe trois des fameux Four Brothers qui revendiquaient hautement la tradition de Lester Young dans un monde musical dominé par Charlie Parker : Herbie Stewart, Stan Getz et Zoot Sims. Le quatrième, Jimmy Giuffre, écrit, à la demande de Woody Herman, *Four Brothers*, page qui, enregistrée

Copyrighted material

le 27 décembre 1947, est le véritable manifeste d'une esthétique fondée sur une sonorité feutrée et un lyrisme intime. À la fin de 1948 – Al Cohn ayant remplacé Herbie Stewart –, Stan Getz grave le splendide solo d'*Early Autumn*, avant que le troupeau ne se disperse une fois de plus (1949). Woody Herman se produit alors en petite formation, notamment à Cuba, avant de reconstituer, en 1952, un troisième troupeau où débutent nombre de musiciens représentatifs du style west coast comme Al Pacino, Cy Touff, Bill Perkins, Richie Kamuca et Jack Nimitz. Le pianiste Nat Pierce y joue un rôle prépondérant, ancrant l'orchestre dans la tradition de Count Basie. Après la tournée en Europe de 1954, la formation se disperse à nouveau (1955). Woody Herman dirige ensuite un petit groupe à Las Vegas, fonde un éphémère quatrième *herd*, dirige diverses formations plus ou moins importantes où l'on rencontrera Vic Feldman, Bill Harris, Vince Guaraldi, Arno Marsh, Nat Adderley, Bill Chase, Phil Wilson, Jack Hanna, Ronnie Zito, Sal Nistico et Andy McGhee. Il se produit en Grande-Bretagne (1964) et participe aux festivals de Chicago, Paris et Antibes (1965). Alors que l'ère des grandes formations semble définitivement close, la popularité de Woody Herman et de son Swinging Herd, à qui l'on n'attribue plus de numéro, ne cesse paradoxalement de s'amplifier. En juillet 1973, renouant ainsi avec ses débuts, il joue en alternance avec Duke Ellington et Count Basie au Roseland Ballroom de New York. Nul doute qu'un tel voisinage ne lui ait fait chaud au cœur. Il meurt à Los Angeles le 29 octobre 1987.

Woody Herman, soliste à la clarinette ou au saxophone alto et soprano, ne prétend guère à l'originalité. L'addition des influences conjuguées de Benny Goodman, Johnny Hodges et Benny Carter ne réussit pas à lui donner un style personnel qui dépasse le mélange des effets, réalisé parfois avec un goût des plus contestables. Le chanteur, proche de la manière des vocalistes noirs, est plus

Copyrighted material

estimable, quoique n'atteignant que rarement l'exceptionnel. L'esthétique musicale de l'orchestre, quant à elle, paraît extraordinairement perméable à toutes les modes. Du Dixieland des origines, Woody Herman parvient rapidement au langage swing, qui restera son idiome de base, fait quelques incursions dans les forêts parkériennes, défriche les contrées du cool et n'hésite pas à inscrire à son répertoire des musiciens aussi éloignés de lui que Frank Zappa, Chick Corea et Billy Cobbam. Si une place de choix doit lui être faite dans l'histoire du jazz, c'est essentiellement pour la rare perfection de ses prestations orchestrales. À l'honneur, une rythmique puissante et implacable, propulsée par des batteurs successifs dont la qualité ne s'est jamais démentie avec des musiciens de la taille de Dave Tough, Don Lamond, Shelly Mane, Chuck Flores, Sonny Igoe, Art Madigan, Jake Hanna et Ronnie Zito. Une section de trompettes, toujours remarquable, joue un rôle fondamental dans la ponctuation et la relance du discours orchestral, que des saxophones d'exception drapent d'un somptueux velours.

Le répertoire somme toute assez banal de la formation se trouve transfiguré par une verve inépuisable, une mise en place d'une précision infaillible, une variété infinie de couleurs et d'atmosphères. Infatigable meneur et découvreur de talents, Woody Herman a mené ses troupeaux sur des sommets certes moins élevés que ceux que gravissaient Duke Ellington ou Count Basie. Mais, même à l'ombre de ces géants, sa musique conserve un pouvoir de séduction et un charme tenace qui pourraient bien défier le temps.

Pierre BRETON

Copyrighted material

HIGGINBOTHAM J. C. (1906-1973)

Tromboniste de jazz américain né à Social Circle (Georgie) le 11 mai 1906 et décédé à New York le 26 mai 1973, Jack Higginbotham fut l'un des trombones préférés de Louis Armstrong. Il entreprit dès 1924 une carrière de musicien professionnel qui l'amena bientôt à se produire et à enregistrer avec les plus grands noms du jazz : Armstrong, Chick Webb, King Oliver, Fletcher Henderson, Benny Carter, Henry « Red » Allen, Sidney Bechet, Lionel Hampton, Sammy Price, Coleman Hawkins, Cootie Williams, Rex Stewart, Buck Clayton...

L'importance historique de ce musicien, qui contribua largement à délivrer le trombone de sa pesanteur originelle, ne saurait être contestée. Higginbotham, rappelant par sa sonorité les pionniers de l'instrument (Jimmy Harrison, Jimmy Archey entre autres), illustre par ailleurs une conception du phrasé qui annonce des styles plus résolument modernes. Puissant, parfois même brutal dans ses attaques, chaleureux dans ses développements, il est le type même du jazzman classique extraverti, capable, à force de conviction et d'intensité, de redonner une virginité aux clichés les plus éculés.

Alain GERBER

Copyrighted material

HIGGINS BILLY (1936-2001)

Avec son exceptionnel sens des couleurs, son intelligence rythmique rare et un enthousiasme que rien ne semblait atteindre, l'Américain Billy Higgins s'est imposé comme l'un des batteurs majeurs des années 1960 à 1980. Son nom demeure associé à quelques-uns des plus grands jazzmen – Thelonious Monk, John Coltrane, Dexter Gordon, Sonny Rollins... – et à l'aventure du free jazz.

Billy Higgins voit le jour le 11 octobre 1936 à Los Angeles, dans une famille musicienne. Il grandit à Watts, le quartier noir de sa ville natale. C'est en écoutant un ami batteur qu'il découvre sa vocation. Dès l'âge de douze ans, il joue dans des ensembles de rhythm and blues et de rock, ceux d'Amos Milburn, de Bo Diddley et de Jimmy Witherspoon, notamment. Il effectue aussi des tournées avec The Jazz Messiahs que dirigent Don Cherry et James Clay. À l'occasion, il travaille avec Walter Benton, Dexter Gordon, Carl Perkins, Leroy Vinnegar, Slim Gaillard, Teddy Edwards et Joe Castro. À la fin des années 1950, il apparaît dans les premiers enregistrements qu'Ornette Coleman réalise à Los Angeles, et accompagne ce dernier lors de ses débuts à New York.

En 1957, Higgins entre dans le quartette de Red Mitchell, sans cesser de fréquenter Ornette Coleman. Avec ce dernier aux saxophones alto et soprano, Walter Norris au piano, Don Payne à la contrebasse et Don Cherry à la trompette, il enregistre, à la fin de février et au début de mars 1958, l'album *Something Else ! ! ! !*, qui annonce les orages du free jazz. On le retrouve alors dans de

Copyrighted material

nombreux clubs, parmi lesquels le célèbre Five Spot Café new-yorkais, et il continue d'enregistrer avec Ornette Coleman (*The Shape of Jazz to Come*, 1959 ; *Change of the Century*, 1959). Il est du nombre des pionniers qui signent, le 21 décembre 1960, le très contestataire album *Free Jazz. A Collective Improvisation by the Ornette Coleman Double Quartet*, véritable étendard de la révolte de toute une génération de musiciens : Coleman est au saxophone alto, Don Cherry à la trompette et au cornet, Freddie Hubbard à la trompette, Eric Dolphy à la flûte, à la clarinette basse et au saxophone soprano, Scott LaFaro et Charlie Haden aux contrebasses ; la batterie est tenue par Higgins et Ed Blackwell.

À la suite d'une violente altercation avec la police, les clubs de New York sont interdits à Billy Higgins ; celui-ci rejoint alors le quintette de Thelonious Monk, séjourne dans les groupes que rassemble John Coltrane et joue avec Sonny Rollins (1962-1963), avec qui il se produit en France. À cette époque, on peut aussi l'entendre en compagnie de Donald Byrd, Dexter Gordon, Hank Mobley, Art Farmer, Jimmy Heath, Jackie McLean, Herbie Hancock, Lee Morgan...

À partir de 1966, Billy Higgins côtoie fréquemment le pianiste Cedar Walton, avec qui il enregistrera beaucoup pour des firmes européennes jusqu'au milieu des années 1980. En 1971, après une cure de désintoxication, il forme, avec le saxophoniste ténor Claude Bartee et le trompettiste et bugliste Bill Hardman, un nouveau groupe qui prendra rapidement le nom de Brass Company. À la fin des années 1970, il fonde, en association avec le saxophoniste George Coleman et Cedar Walton, un ensemble instrumental nommé Eastern Rebellion. Celui qui est devenu l'un des percussionnistes les plus recherchés du moment est appelé par les plus grands du jazz d'avant-garde, hard bop, post bop et free : Sam

Copyrighted material

Jones, Dave Williams, Bob Berg, Monty Waters, Clifford Jordan, David Murray, Ira Sullivan, Art Pepper, Pat Metheny, Sun Ra... Billy Higgins meurt à Inglewood (Californie) le 3 mai 2001.

Billy Higgins se situe dans les perspectives ouvertes par Tony Williams. Il renoue, certes, avec la tradition de la permanence rythmique, mais ce n'est, sur la cymbale « top hat », qu'une sorte de fond sonore lointain, sur lequel se détachent ses plus libres improvisations. Apôtre de la discontinuité, il alterne avec une sidérante maîtrise les attaques dynamiques, les roulements athlétiques, un jeu subtil sur les résonances et une impressionnante utilisation du silence. À la gloire du soliste virtuose – ses chorus enregistrés sont très rares –, il préfère le bonheur plus discret d'un accompagnement idéalement dosé.

Pierre BRETON

Copyrighted material

HINES EARL (1905-1983)

On l'appelait « Fatha », de l'anglais *father* (père), tant son influence a été considérable sur tout ce qui compte en matière de piano jazz. Et pourtant les grands quotidiens n'ont pas soufflé mot de sa disparition. Earl Kenneth Hines naît le 28 décembre 1905 à Duquesne (Pensylvanie) dans une famille de musiciens : son père joue du cornet dans l'Eureka Brass Band, sa mère est organiste, sa sœur professeur de musique, son frère pianiste. S'il semble d'abord séduit par la trompette, il se tourne dès ses neuf ans vers le piano, qu'il étudie, avec l'intention de devenir un concertiste classique, à la Schenley High School de sa ville natale. Mais le jazz, très vite, le détourne de cette voie toute tracée. Hines hante, âgé à peine de treize ans, les cabarets de Pittsburgh et fait ses premiers pas publics en s'inspirant du style de pianistes locaux comme Jim Fellman ou Johnny Waters. On commence à le remarquer alors qu'il accompagne le chanteur Lois Deppe. C'est à la suite de ce dernier qu'il arrive à Chicago (1922) et se fait un nom à l'Elite, à l'Entertainer's Cafe, au Vendome Theater. Il est engagé par Caroll Dickerson. En 1927, date capitale, Louis Armstrong l'appelle dans son Hot Five. Le grand trompettiste ne retrouvera jamais plus un partenaire pianiste de cette envergure. Cette somptueuse association, dans une formation devenue depuis légendaire, va produire le premier duo trompette piano enregistré de l'histoire du jazz (*Weather Bird*) et un impressionnant chapelet de chefs-d'œuvre (*West End Blues, Monday Date, Fireworks, Basin Street Blues, Skip the Gutter, Tight Like This*, etc.). Ces deux jeunes gens — Armstrong a vingt-huit ans et Hines vingt-deux — saisissent au vol les phrases énoncées par chacun et les développent à tour de rôle

Copyrighted material

avec une verve et une fantaisie qui laissent pantois. Cette identité de style était si évidente que l'on qualifiait de *trumpet style* la manière de Earl Hines, lequel, à cette époque, fait preuve d'une activité débordante. En douze mois il enregistre plus de quarante faces de disques, joue à l'Apex Club et dirige un grand orchestre au Grand Terrace Cafe. Puis, pendant près de vingt ans (jusqu'en 1948), le soliste s'efface devant le chef d'orchestre. La grande formation qu'il dirige, et qui compte parmi les meilleures de l'époque, hésite à ses débuts entre les styles de Fletcher Henderson, de Count Basie et de Jimmie Lunceford. Les orchestrations sont de la main de grands faiseurs comme Jimmy Mundy, Cecil Irwin, Budd Johnson ou Lawrence Dixon. Bientôt le chef se laisse séduire par le be-bop qu'il mêle, dans une synthèse très personnelle, à la manière de Harlem. Les plus grands solistes comme Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Sarah Vaughan, Walter Fuller, Omar Simeon, Trummy Young ou Billy Eckstine viennent jouer sous sa baguette. Mais, en 1947, Louis Armstrong monte un All Stars où officient entre autres Barney Bigard (clarinette) et Jack Teagarden (trombone). Earl Hines répond à l'invitation et, jusqu'en 1951, se succéderont de nombreuses tournées, notamment en France en 1948 et en 1949. À cette date, il quitte Chicago pour fonder à San Francisco un petit orchestre de qualité médiocre. Earl Hines traverse alors une éclipse de quelques années. En 1958, à l'occasion d'une tournée en Europe, Boris Vian suscite un enregistrement avec Jack Teagarden. C'est le début d'une nouvelle popularité. En solo, en trio ou au sein d'un orchestre, les qualités qui ont fait sa gloire triomphent à nouveau. Il réalise, notamment en 1965-1966, une très vaste production discographique — qu'avec le recul du temps on peut considérer comme pratiquement sans déchets — soit en soliste, soit en compagnie de Johnny Hodges, Jimmy Rushing, Budd Johnson ou Buck Clayton. Il fait encore, à près de soixante-dix ans, les beaux soirs du festival de

Copyrighted material

Nice avec une musique qui sait faire naître la beauté d'une simplicité sans complexe. Il meurt à Oakland, en Californie, le 22 avril 1983.

Earl Hines n'a pas inventé d'accords inconnus, de rythmes inouïs, de musique inédite. Tous les grands du clavier n'ont pas craint cependant de se mettre à son école et de reconnaître sa domination : Billy Kyle, Nat King Cole, Teddy Wilson — qui l'influencera à son tour après 1935 —, Eddie Heywood, Art Tatum, Ray Bryant, Bud Powell, etc. Earl Hines est en effet un improvisateur à l'invention quasi illimitée. Sa main gauche est d'une mobilité rare, offrant un soutien rythmique aussi varié qu'inattendu. À la main droite se développent de capricieuses guirlandes ponctuées de trémolos incisifs. C'est un style riche en contrastes, où règnent vivacité de l'attaque et impétueuses brisures de tempo. Aussi exceptionnel que le sera Monk, dont il annonce souvent les audaces, Earl Hines est un maître des oppositions insolites et des ponctuations foudroyantes. Sans la contester fondamentalement, il rompt avec la régularité de la pulsation en de savoureuses privautés. La discontinuité sonore et les surprises rythmiques pour lesquelles il manifeste un goût très vif ne plongent pas sa musique dans le chaos mais en renforcent encore la cohérence et la densité. Rien d'intellectuel ou d'abstrait dans son jeu. Simplement le règne absolu de la plus libre fantaisie.

Pierre BRETON

Copyrighted material

HINTON MILT (1910-2000)

Jazzman afro-américain, né le 23 juin 1910, à Vicksburg, dans le Mississippi, mort le 19 décembre 2000, à New York, Milt Hinton fut un contrebassiste aux talents extrêmement diversifiés qui atteignit la maturité de son style durant l'ère du swing et devint l'un des contrebassistes de jazz les plus en vogue au lendemain de la Seconde Guerre mondiale.

Milton John Hinton grandit à Chicago, où il commence à jouer de la contrebasse au lycée. Au début des années 1930, il travaille avec des orchestres de jazz, notamment celui du violoniste Eddie South. Il se forgera sa réputation, celle de l'un des meilleurs contrebassistes de jazz de son temps, au cours des quinze années passées, de 1936 à 1951, au sein du big band de Cab Calloway, où il se distingue par ses sonorités pleines et son énergie rythmique. Expert du *slap* (technique consistant à attaquer fortement les cordes puis à les relâcher pour qu'elles produisent un claquement sec), Milt Hinton possède une fluidité et une technique inégalées. Après une tournée avec Louis Armstrong et une autre avec Count Basie, il signe en 1954 un contrat avec C.B.S. à New York. Ainsi commence-t-il une nouvelle carrière, dans les studios des maisons de disques et des chaînes de télévision.

Outre son travail régulier dans le domaine de la musique populaire, Milt Hinton accorde une attention particulière à sa carrière de jazzman, avec des groupes de dixieland, de swing et de styles plus modernes. Très apprécié pour son professionnalisme, il se produit notamment avec Benny Goodman, Frank Sinatra, Barbra

Copyrighted material

Streisand et Billie Holiday. Parmi les meilleurs albums qu'il a gravés comme leader, mentionnons *Basses Loaded* (1955) et *Old Man Time* (1989). Milt Hinton cherche également à promouvoir le jazz chez les jeunes musiciens et, dans les années 1970 et 1980, enseigne au Hunter College et au Baruch College de la City University of New York. Photographe exceptionnel, il a rassemblé nombre de ses clichés pour illustrer son autobiographie, *Bass Line* (1988), écrite en collaboration avec David G. Berger. Il a publié d'autres photographies dans l'ouvrage *Over Time* (1991).

E.U.

Copyrighted material

HODGES JOHNNY (1906-1970)

Si l'on excepte une période de quatre années (1951-1955) où il dirigea ses propres formations, Johnny Hodges fut l'un des principaux solistes de l'orchestre de Duke Ellington chez lequel il entra en 1928 et avec lequel il se produisit jusqu'à sa mort. Avec Benny Carter et Willie Smith, mais les surclassant très nettement, Hodges, surnommé Rabbit (Lapin), est un des maîtres du saxophone alto avant l'apparition de Charlie Parker, ainsi que l'un des improvisateurs les plus remarquables de l'histoire du jazz. On admire chez lui, en même temps qu'une sonorité à la rondeur et aux inflexions suaves, bien servie par un vibrato ample et chaleureux, une inspiration déliée, au romantisme épanché (Hodges est un spécialiste de la ballade sentimentale), volontiers soumise à l'attraction du blues. Hodges procède par longues phrases au tracé à la fois très ferme et très sinueux. Un sens architectural jamais pris en défaut le fait enchaîner des chorus à la cambrure franche, aux articulations nettes, à la construction limpide, avec une sérénité qui, dans les dernières années de sa vie, touche au plus complet détachement : « Ce n'est pas la peine que je pense à ce que je fais, confiait-il, mes doigts se meuvent tout seuls sur les clés. »

Alain GERBER

Copyrighted material

HOLIDAY BILLIE (1915-1959)

Introduction

« Alors que sa technique est celle d'une diseuse, son art du phrasé et de la mise en place, très proche de celui du saxophoniste Lester Young, exhibe au premier plan l'effort qui le produit au lieu d'en gommer la trace. Il n'est pas travaillé mais constamment en travail, résistance admirable de l'esthétique africaine où importe non pas l'œuvre mais l'ouvrage qui lui donne sa forme. » (Alain Gerber).

Son univers – celui de la rengaine commerciale et de la mélodie populaire – parait à mille lieues de la grande tradition que personnifiaient, nobles et hiératiques, Ma Rainey et Bessie Smith. Les lourdes effluves du blues – qu'elle a si rarement chanté : à peine 20 faces sur près de 260 enregistrées – envahissent pourtant irrésistiblement une vie brûlée par l'alcool, le tabac et la drogue, une existence violentée par le racisme, le mépris des femmes et la misère irrémédiable. Comme personne avant elle, Billie Holiday porte l'ardent témoignage de cette désespérance jusque dans la plus insipide niaiserie, avec un art du chant qui réunit dans la même émotion grand public, intraitables amateurs, et les plus grands du jazz, qui se sont fait une gloire de se mettre humblement à son service.

• Billie's Blues

Eleanora (Elinore, Elenoir ou encore Eleanor, selon les documents) Holiday naît le 7 avril 1915 à Philadelphie (Maryland). On sait peu

Copyrighted material

de choses sur sa petite enfance, passée à Baltimore : a-t-elle, comme elle l'affirme dans son autobiographie, *Lady Sings the Blues*, été violée par un familier à l'âge de dix ans ? Il ne subsiste en tout cas aucune trace de cet événement dans les archives locales. Il est toutefois avéré qu'un tribunal pour enfants la confie, en 1925, à la House of the Good Shepherd for Colored Girls (« Maison du Bon Berger pour les petite filles de couleur »). En 1927 ou 1928, celle qui se fait désormais appeler Billie (en hommage à l'actrice Billie Dove) part pour New York, où, pour subsister, elle se serait livrée passagèrement à la prostitution. Quoi qu'il en soit, c'est à cette époque qu'elle est engagée comme chanteuse payée au cachet au Pods' and Jerry's de Harlem puis dans divers clubs du quartier.

C'est dans l'un d'entre eux, le Monette's Supper Club de la 133e Rue, qu'elle fait la connaissance de Red Norvo et de Mildred Bailey, ses premiers admirateurs, et que le célèbre producteur John Hammond l'entend. Conquis d'emblée, il organise la première session d'enregistrement de Billie Holiday – avec l'orchestre de Benny Goodman, qui comprend notamment Gene Krupa et Jack Teagarden –, qui a lieu le 27 novembre 1933 ; deux autres sessions suivent, les 4 et 18 décembre ; deux pièces ont été gravées : *Your Mother's Son-in-Law* et *Riffin' The Scotch*. De 1934 date la rencontre de Billie Holiday avec Lester Young, maître du saxophone ténor. Une très profonde amitié et une rare complicité musicale uniront leur vie durant celle qu'il appelle « Lady Day » et celui qu'elle surnomme « Prez ». Au sein de la formation qu'anime le pianiste Teddy Wilson, elle grave dès 1935 ses premiers disques sous son propre nom, amoureusement accompagnée par Lester Young, Ben Webster, Roy Eldridge, Johnny Hodges ; parmi les pièces emblématiques de ces disques citons *I Wished On The Moon* et *Miss Brown To You*. La même année, elle enregistre avec Duke Ellington et son orchestre la bande son du film *Symphony in Black*.

Copyrighted material

A Rhapsody of Negro Life, et, le 24 avril, triomphe à l'Apollo Theatre de Harlem. Joe Glaser, le manager de Louis Armstrong, la prend alors sous contrat. Le 30 juin 1936, elle grave quatre pièces avec l'orchestre de Teddy Wilson – *It's Like Reaching For The Moon, These Foolish Things, I Cried For You, Guess Who* – et, sous l'étiquette de « Billie Holiday and her Orchestra », elle se retrouve en studio, le 10 juillet suivant, avec la formation de Bunny Berigan, qui rassemble notamment Artie Shaw, Joe Bushkin, Dick McDonough, Pete Peterson et Cozy Cole ; elle grave alors *Did I Remember ?*, *No Regrets*, *Summertime* et, surtout, l'historique *Billie's Blues*. Elle chante chez Jimmy Lunceford, Fletcher Henderson et travaille avec Count Basie (1937). En 1938, elle figure dans l'orchestre d'Artie Shaw, devenant à cette occasion une des premières chanteuses afro-américaines à intégrer une formation entièrement constituée de musiciens blancs. Elle abandonne au bout de quelques mois cette harassante vie de tournées et trouve en 1939 un engagement au Café Society de Greenwich Village, dirigé par Barney Josephson. Elle y remporte un immense succès avec *Strange Fruit*, un texte du poète Lewis Allan qui décrit ainsi les corps des Noirs lynchés qui se balancent aux branches. Le disque regroupant *Strange Fruit* et *Fine and Mellow* est publié par une petite firme, Commodore.

• Solitude

En 1940, Billie Holiday collabore brièvement avec le All Star de Benny Carter. Elle participe désormais à de nombreuses émissions de radio et se produit dans les plus grands cabarets de New York (Onyx, Spotlite, Famous Door, Kelly's Stable, Downbeat), de Chicago (Three Deuces, Garrick) et de Los Angeles (Billy Berg's Trouville, Bal Tabarin). Le succès ne se dément pas avec ses interprétations de *Lover Man, God Bless the Child* – dont elle écrit

Copyrighted material

elle-même les paroles – et *Gloomy Sunday*, rengaine consternante mais auréolée de légendes – son insondable tristesse aurait causé plusieurs suicides – et qui, enregistrée le 7 août 1941 avec l'orchestre de Teddy Wilson, sera un temps interdit de diffusion à la radio. Paul Whiteman la retient pour enregistrer *Trav'lin' Light* (12 juin 1942).

Mais, le 25 août 1941, Billie Holiday a épousé Jimmy Monroe, dépendant à l'opium. Elle qui déjà fume et boit sans modération va alors sombrer durablement dans la drogue. Au gré de ses tentatives de désintoxication et de ses plongées dans la dépression, sa carrière se poursuivra dès lors selon un rythme chaotique. Elle participe, le 18 janvier 1944, au célèbre concert qu'organise au Metropolitan Opera de New York la revue *Esquire*, accompagnée par l'élite du moment : Oscar Pettiford, Barney Bigard, Sidney Catlett, Albert Casey, Art Tatum, Coleman Hawkins, Jack Teagarden, Roy Eldrigde. Elle devient à cette occasion la première Noire à se produire sur la scène du Met, bien avant Marian Anderson. Elle remporte à deux reprises, en 1945 et 1946, le palmarès des vocalistes femmes de la revue *Metronome*. En 1946, elle interprète, aux côtés de Louis Armstrong et de Woody Herman, le rôle d'une bonne dans le long-métrage *New Orleans*, réalisé par Arthur Lubin. Mais ses démons familiers, encouragés par des déboires sentimentaux et d'incessantes persécutions policières, reprennent le dessus. Elle perd progressivement la santé ainsi que ses capacités vocales. Arrêtée en 1947 pour usage de stupéfiants, elle passe plusieurs mois dans un centre de détention de Virginie. Relâchée, elle se produit au prestigieux Carnegie Hall de New York (27 mars 1948). Elle participe en 1949 à une série d'émissions télévisées avec Sy Oliver, Louis Armstrong, Eddie Condon, Pee Wee Russell, Hot Lips Page... Elle renoue brièvement avec Count Basie (1950), George Wein l'invite dans son Storyville Club de Boston pour une

Copyrighted material

série d'enregistrements et de retransmissions radiophoniques avec Stan Getz, Al Haig, Jimmy Raney (1951). Après un autre séjour dans un établissement de désintoxication spécialisé, elle entre au début de 1952 dans l'équipe de Norman Granz et de son label Clef, pour lequel elle va enregistrer en petite formation : elle côtoie Ray Brown, Barney Kessel, Oscar Peterson, Charlie Shavers, Paul Quinichette, Freddie Green... À cette époque, un reportage télévisé, *The Comeback Story* (16 octobre 1953), révèle au public une image très détériorée de la chanteuse. Elle effectue en janvier et février 1954 une première tournée européenne – Stockholm, Copenhague, Cologne, Bruxelles, salle Pleyel à Paris, Bâle, Manchester, Nottingham, Royal Albert Hall de Londres... – et participe, en juillet 1954, accompagnée par Buck Clayton, Lester Young, Teddy Wilson, Milt Hinton et Jo Jones, au premier festival de jazz de Newport. En 1956, elle commence à dicter à un journaliste, William Dufty, des mémoires – sujettes à caution – qui paraîtront sous le titre de *Lady Sings the Blues*, et épouse son manager Louis McKay. Quelques disques encore pour Norman Granz et son label Verve, avec Barney Kessel, Jimmy Rowles, Benny Carter, Harry Edison (1955), Tony Scott, Kenny Burrell, Wynton Kelly, Ben Webster, Joe Mondragon, Red Mitchell, Alvin Stoller, Mal Waldron (1956), une apparition en octobre 1958 au premier festival de jazz de Monterey, une autre en avril 1959 au Storyville Club de Boston avec Mal Waldron, Champ Jones et Roy Haynes, une ultime prestation sur scène au Phoenix Theatre de Greenwich Village, à New York, le 25 mai 1959, avec un organe réduit à l'état de fantôme. Il lui était resté juste assez d'énergie pour accompagner l'enterrement de son ami Lester Young, mort le 15 mars 1959. Le 31 mai, elle est transportée au Metropolitan Hospital de New York, où la police vient lui signifier, sur son lit de mort, une nouvelle

Copyrighted material

inculpation pour usage de stupéfiants. Bille Holiday meurt le 17 juillet 1959.

• Strange Fruit

Malgré un registre limité, une justesse parfois hasardeuse, un timbre pauvre en harmoniques et une émission rocailleuse presque canaille, Billie Holiday investit la plus sirupeuse ritournelle avec une passion, une authenticité et un raffinement uniques. Chaque thème, aussi banal et mièvre soit-il, se trouve radicalement transfiguré par l'intensité de son expression, la spontanéité de son style et la souplesse de sa déclamation. De Louis Armstrong et Lester Young elle a appris un phrasé d'une grande liberté qui pousse le déhanchement rythmique à ses limites extrêmes. Elle sait enfler les notes tenues et serrer le vibrato en fin de phrase comme un véritable instrument. Sous le charme d'un chant qui mêle la sensualité la plus débridée à une prenante nostalgie, public et accompagnateurs sont pris dans les rets d'une fascination hypnotique. Du plus talentueux au plus modeste, personne ne joue médiocrement quand il s'agit de donner la réplique à Billie Holiday. Dès le début des années 1950, rongée par les excès et les malheurs, la voix est gravement endommagée. Ce que la chanteuse perd en tessiture, en flexibilité et en sophistication, elle le gagne en profondeur de sentiment et en intensité dramatique. Son impact émotionnel semble même s'accroître encore dans les épreuves et la souffrance de ce combat contre la drogue toujours livré, toujours perdu. À bout de forces, à bout de voix, Billie Holiday se laisse littéralement voler par le micro un *Strange Fruit* – rauque, décharné, halluciné – qui laisse l'auditeur, bouleversé, aux frontières de l'indicible.

Pierre BRETON

Copyrighted material

Bibliographie

B. HOLIDAY & W. DUFTY, *Lady Sings the Blues*, Doubleday, Garden City (N. Y.), 1956 (traduit par Yvonne et Maurice Cullaz *Lady Sings the Blues*, Solar, Paris, 1973 ; nouvelle traduction par Danièle Robert *Lady Sings the Blues*, Parenthèses, Marseille, 2003), nouvelle édition 1984 (discographie établie par Vincent Pelote), édition du « Cinquantenaire », Harlem Moon, New York, 2006

R. BLESH, *Combo, USA : Eight Lives in Jazz*, Chilton Book, Philadelphie, 1971

J. BURNETT, *Billie Holiday*, Spellmount, Tunbridge Wells (Kent), 1984 (discographie par Tony Middleton) [traduction française *Billie Holiday*, éd. Garancière, Paris, 1986]

J. CHILTON, *Billie's Blues : a Survey of Billie Holiday's Career, 1933-1959*, Quartet Books, Londres, 1975

D. CLARKE, *Wishing on the Moon : the Life and Times of Billie Holiday*, Viking, New York, 1994

F. DAVIS, *Outcats : Jazz Composers, Instrumentalists, and Singers*, Oxford University Press, Oxford et New York, 1990

M. FONTANES, *Billie Holiday et Paris : chronique de la vie de Billie Holiday à Paris en 1954 et 1958*, Rive droite, Paris, 1999

C. GAUFFRE, « Les Grands Jours de Lady Day », in *Jazz Magazine*, n° 521, 2001

C. GAUFFRE & F. MÉDIONI, « Pour l'amour de Billie Holiday », in *Jazz Magazine*, n° 560, 2005

A. GERBER, « Billie, neuf ans déjà », in *Jazz Magazine*, n° 152, 1968 ; *Lady Day : histoire d'amours*, Fayard, Paris, 2005

M. GREENE, *Billie Holiday : a Biography*, Greenwood Press, Westport (Conn.), 2007

B. KLIMENT, *Billie Holiday*, Chelsea House, New York, 1990

D. MARGOLICK, *Strange Fruit : Billie Holiday, Cafe' Society, and An Early Cry for Civil Rights*, Running Press, Philadelphie, 2000 (traduction par Michèle Valencia *« Strange fruit » : Billie Holiday, le Café Society et les prémices de la lutte pour les droits civiques*, 10-18, Paris, 2001

J. MILLAR, *Born to Sing : a Discography of Billie Holiday*, Jazzmedia, Copenhague, s.d. (1979 ?)

M.-É. NABE, *L'Âme de Billie Holiday*, La Table ronde, Paris, 2007

S. NICHOLSON, *Billie Holiday*, Northeastern University Press, Boston, 1995

R. O'MEALLY, *Lady Day : the Many Faces of Billie Holiday*, Arcade, New York, 1991 (traduction par Isabelle Barbé *Billie Holiday : les multiples facettes de Lady Day*, Denoël, Paris, 1992)

Copyrighted material

G. SCHULLER, « The Great Soloists : Billie Holiday », in *The Swing Era : the Development of Jazz, 1930-1945*, Oxford University Press, New York, 1989
K. VAIL, *Lady Day's Diary : the Life of Billie Holiday, 1937-1959*, Castle Communications, Chessington, 1996
J. WHITE, *Billie Holiday, her Life & Times*, Spellmount, 1987.

Copyrighted material

HOOKER JOHN LEE (1917 ou 1921-2001)

Le chanteur, harmoniciste et guitariste américain John Lee Hooker, dont tant de superstars du rock se réclament, fut avant tout un des grands maîtres du blues de l'après-guerre. Hooker restera aussi comme le bluesman qui a enregistré le plus de disques durant une exceptionnelle carrière de plus de soixante ans !

Né un 22 août (sans doute 1917) près de Clarksdale (Mississippi), au cœur de la région dite du Delta, John Lee Hooker est élevé et initié au blues par son beau-père, Willie Moore, un bluesman qui lui donnera ce jeu de guitare économique mais vibrant où même les silences sont expressifs. À l'adolescence, Hooker quitte le domicile familial et parcourt le Delta jusqu'à Memphis. Il vit de menus jobs saisonniers et de sa guitare. Plusieurs de ses rencontres – celles des bluesmen Tommy McClennan et Tony Hollins, notamment – auront un grand impact sur son répertoire. En 1937, Hooker fuit le Sud misérable pour s'installer à Cincinnati ; en 1943, il s'établit à Detroit, ville florissante du fait de la forte demande de l'industrie de guerre.

John Lee Hooker s'impose rapidement comme un des principaux bluesmen des cabarets du quartier noir de la ville. Vif et tout en muscles, showman fort sexy, Hooker est aussi un bluesman innovant et original, un des premiers à utiliser de façon très personnelle la guitare électrique. En 1948, il enregistre ses premiers disques : *Boogie Chillen'* dépasse très vite les juke-boxes de Detroit pour atteindre les sommets des hit-parades de rhythm and blues de

Copyrighted material

tous les États-Unis ! Le style lancinant, surélectrifié de Hooker, ce mélange de puissance implacable et de fougue maîtrisée, ce son aux intonations rurales mais à la conception très moderne rencontrent les faveurs de toute une catégorie de jeunes Noirs qui durant la guerre ont quitté le Sud pour les ghettos urbains.

Entre 1948 et 1954, Hooker enregistre à Detroit un nombre impressionnant de titres pour de multiples labels locaux avec de nombreux succès commerciaux nationaux : *Hobo Blues*, *Wednesday Evening Blues*, *I'm In The Mood*... Tous ces titres sont enregistrés par Hooker en soliste avec sa guitare suramplifiée ou en compagnie d'un seul guitariste, comme Eddie Kirkland. Mais, à partir de 1953, ce style de blues minimaliste cesse d'être à la mode.

Avec une clairvoyance et le sens de l'opportunité qui caractérisera toute sa carrière, John Lee Hooker va comprendre et suivre les goûts du public. De bluesman soliste, il se transforme en vedette d'un des meilleurs orchestres de Chicago blues, emmené par le guitariste Eddie Taylor. C'est dans ce style qu'il enregistre à partir de 1955 pour le label Vee-Jay et obtient de nouveaux succès commerciaux.

À partir des années 1960, Hooker saura de la même façon comprendre toutes les évolutions du blues, saisir chacune d'elles et s'imposer partout. Devenu une figure incontournable du mouvement folk contestataire venu des campus universitaires et dont le public est uniquement jeune, nordiste et blanc, il débranche sa guitare électrique pour enregistrer une série d'albums acoustiques destinés à ce public et participe aux plus grands festivals folk, comme celui de Newport.

Copyrighted material

Ensuite, le Vieux Continent s'ouvrant au blues grâce à des groupes britanniques comme les Rolling Stones, Hooker se faufile en 1962 dans la toute première tournée européenne de l'American Folk Blues Festival et réussit à triompher aussi dans les ventes de disques en Europe grâce à *Shake It Baby,* enregistré pour la circonstance.

Enfin, John Lee Hooker est aussi capable de s'associer à la vague déferlante du blues-rock californien de la fin des années 1960 sur fond de mouvement hippy. S'installant à San Francisco, il s'insère dans la scène locale du blues-rock naissant. En 1970, il enregistre avec le groupe californien Canned Heat *Hooker 'n' Heat*, album au succès colossal qui fait de lui une institution, une figure patriarcale du rock que son blues souvent empreint d'une dureté implacable et d'un son saturé semblait annoncer.

Malgré tout, les années 1980 sont difficiles et John Lee Hooker semble envisager sans amertume une retraite bien méritée. Mais, à la fin de la décennie, un nouveau vent favorable au blues paraissant se lever, son guitariste Roy Rogers produit *The Healer* (1989), un album dans lequel Hooker trône en leader, entouré d'un aréopage de rockers emmenés par Carlos Santana... Contre toute attente, ce CD devient disque d'or et rencontre un énorme succès dans le monde entier. Surpris lui-même de cette consécration tardive de patriarche-vedette international, John Lee Hooker savoure la situation. Il enregistre encore quelques albums, toujours des rencontres avec de grands noms du blues (B. B. King, Robert Cray) ou du rock (Ry Cooder, Van Morrisson, Keith Richards), voire du jazz (Miles Davis). Chacun de ces disques connaît un grand succès commercial. À chaque fois, ainsi, John Lee Hooker conquiert un nouveau public à qui il donne une leçon de blues telle qu'elle est pratiquée par un bluesman.

Copyrighted material

Mais le temps passe et avec lui vient l'âge, bientôt la maladie et l'infirmité... Après 1995, John Lee Hooker ne peut plus vraiment se déplacer ; plusieurs tentatives de tournées à guichets fermés sont annulées au dernier moment et les projets de nouvel album tournent court.

Le 21 juin 2001, John Lee Hooker meurt dans son sommeil à Los Altos (Californie), laissant une œuvre enregistrée considérable, pleine de chefs-d'œuvre qui continueront longtemps d'influencer les nouvelles générations de musiciens.

Gérard HERZHAFT

Bibliographie

G. HERZHAFT, *John Lee Hooker*, éditions du Limon, Valence, 1991 ; *La Grande Encyclopédie du blues*, Fayard, Paris, 1997
S. KOECHLIN, *John Lee Hooker*, coll. Librio musique, J'ai lu, Paris, 2001
C. S. MURRAY, *Boogie Man. The Adventures of John Lee Hooker in the American Twentieth Century*, St. Martin's Press, New York, 2000.

Copyrighted material

HOPKINS LIGHTNIN’ (1911 ou 1912-1982)

Originaire d’une région fertile du nord de Houston, « Lightnin’ » Hopkins, « Poor Lightnin’ », comme il aimait à s’appeler lui-même à la troisième personne, a été un grand innovateur du Texas blues, un explorateur de la guitare électrique, un compositeur puissant, un magnifique bluesman d’une étonnante créativité. Bluesman-type par bien des aspects, Lightnin’ Hopkins diffère cependant de la plupart de ses pairs par son caractère casanier : il se sentait surtout à l’aise dans son quartier de Houston.

Sam Hopkins, né à Centerville (Texas), peut-être le 15 mars 1912 (ou en 1911 ?), est le cinquième et dernier enfant d’une famille brisée par la mort violente du père, Abe. Ses frères, John Henry et Joel, ont une forte réputation locale de bluesmen et initient Sam à la musique, lui faisant rencontrer Blind Lemon Jefferson, avec qui Joel joue régulièrement. Mais c’est surtout avec un de ses cousins, le légendaire Alger « Texas » Alexander (1900-1954), que Sam Hopkins fera son apprentissage musical le plus complet. Dans les années 1930 et 1940, Alexander prend Hopkins avec lui et façonne vraiment le style du jeune homme. Le chant tendu et passionné ainsi que certains des blues les plus célèbres que Hopkins enregistrera viennent en droite ligne d’Alexander. Et son jeu de guitare si caractéristique (basses appuyées prolongées par un florilège d’arpèges) est modelé sur celui qui a été utilisé par Lonnie Johnson dans les disques qu’il a gravés avec Texas Alexander.

Copyrighted material

En 1946, Hopkins fait ses débuts sur disque en compagnie du pianiste Willie « Thunder » (« Le Tonnerre ») Smith, ce qui donne l'idée à la productrice Lola Anne Cullum de changer Sam en « Lightnin' » (« Éclair »), un sobriquet qui lui restera. Entre 1946 et 1953, Lightnin' Hopkins enregistre 200 titres pour de nombreux labels. Il accumule les succès régionaux avec des pièces comme *Katie Mae*, *Short Haired Woman*, *Big Mama Jump*, *Tim Moore's Farm* grâce à une voix grasseyante chargée d'émotion, à une guitare parcimonieuse mais très expressive qui sait faire parler les silences ainsi que, surtout pour le public noir, au formidable humour de textes à double sens, pleins de rouerie, d'autodérision et terriblement corrosifs. Malheureusement, le caractère fantasque de Hopkins l'empêche de s'imposer comme une superstar du blues : contrats non honorés, dates d'enregistrements oubliées finissent par peser lourd. À partir de 1954, le bluesman ne survit plus que difficilement, en jouant dans de petits bars de Houston.

En 1959, lorsque l'ethnomusicologue Sam Charters retrouve Hopkins après une traque longue et minutieuse, Lightnin' habite dans un meublé miteux et a mis sa guitare au clou pour se payer ses packs de bière. En quatre heures, Charters fait enregistrer à Lightnin' Hopkins l'album *Penitentiary Blues*, qui paraît chez Folkways Records et obtient un succès notable dans les cercles folk qui sont alors en plein développement. La carrière de Hopkins est relancée, mais cette fois, et de façon complètement inattendue, face à un public majoritairement blanc, nordiste et jeune ! Hopkins ne manque pas de saisir l'occasion. Il va être présent partout : sur les campus des universités, les scènes folk et jusqu'aux festivals de Newport et dans la tournée européenne de l'American Folk Blues Festival en 1964.

Copyrighted material

Lightnin’ va à nouveau enregistrer quantité d’albums pour autant de labels, obtenant même un étonnant succès avec le 45-tours *Mojo Hand*, qui pénètre dans le Top 40 de rhythm and blues. De cette production abondante, il faut extraire les enregistrements effectués pour les producteurs Mack McCormick et Chris Strachwitz, qui passent des semaines entières auprès de Lightnin’, apprennent à le connaître sous toutes ses facettes et savent ainsi obtenir du bluesman d’extraordinaires performances, immortalisées sur de superbes albums pour les labels Bluesville et Arhoolie. Mais Lightnin’ se lasse de ce public blanc qu’il trouve trop froid et trop réservé à son goût. Il cherche alors à enregistrer de nouveau pour des labels sudistes à destination du public noir. Le producteur Stan Lewis accède à cette demande et édite à la fin des années 1960 des 45-tours qui se révèlent extrêmement populaires dans le Sud. En 1970, en rentrant d’un concert, Lightnin’ s’endort au volant de sa voiture et manque laisser sa vie dans l’accident. Dès lors, il ne se produira plus que de façon sporadique.

En 1981, le maire de Houston en personne lui remet les clés de la ville au cours d’une cérémonie relatée par tous les journaux de la grande cité texane ; c’est l’occasion pour la plupart des habitants de Houston d’entendre parler pour la première fois d’un de leurs compatriotes les plus célèbres dans le monde entier, de Paris à Tōkyō, de Moscou à Sydney. Mais Hopkins est déjà atteint d’un cancer qui finit par l’emporter le 30 janvier 1982, à Houston.

Un coffret de deux CD – *Lightnin’ Hopkins, 1946-1952* (Frémeaux & Associés FA 271) – retrace la première période de ce grand bluesman. Un coffret de sept CD – *Lightnin’ Hopkins. The Complete Prestige / Bluesville Recordings* (Prestige 4406) – présente l’intégrale des enregistrements réalisés pour Bluesville dans les années 1960.

Copyrighted material

Gérard HERZHAFT

Copyrighted material

HORN SHIRLEY (1934-2005)

Il aura fallu la ténacité de plusieurs géants du jazz pour que soit – tardivement – reconnu son talent et qu'une place de choix lui soit concédée parmi l'élite des interprètes américains : Shirley Horn est l'une des très rares chanteuses à avoir su recueillir l'héritage de Billie Holiday et, par la rigueur de son style, à s'en montrer digne.

Shirley Valerie Horn naît à Washington (D.C.) le 1er mai 1934, dans une famille noire de la classe moyenne. Elle joue du piano dès l'âge de quatre ans, prend ses premières leçons à cinq ans, poursuit ses études musicales (piano et composition) à la Howard University de Washington (1946-1950). Admise à la Juilliard School of Music, elle ne peut malheureusement y entrer, sa famille n'ayant pas les moyens d'assumer les frais de scolarité du prestigieux établissement new-yorkais. Dès 1954, elle anime un trio où elle chante tout en s'accompagnant au piano ; ses modèles sont Erroll Garner, Oscar Peterson et Ahmad Jamal. Elle dirige dans sa ville natale un club à l'enseigne de The Place Where Louie Dwells et commence à se faire localement un nom dans le monde musical. Jimmy Jones, John Lewis, Quincy Jones et, surtout, Miles Davis lui portent, dès cette époque, le plus vif intérêt. Elle grave en 1960 son premier album, *Embers and Ashes*, ce qui incite Miles Davis à l'imposer, à la fin de cette même année, en première partie de ses concerts au Village Vanguard de New York ; le trompettiste l'introduit chez Mercury, où elle côtoie notamment le pianiste Hank Jones et le guitariste Kenny Burrell ; elle enregistre en 1963 deux albums produits par Quincy Jones, *Loads of Love* et *Shirley Horn with Horns*.

Copyrighted material

Malgré d'aussi remarquables débuts, Shirley Horn abandonne pratiquement sa carrière au milieu des années 1960 – elle ne se produira sporadiquement qu'à Washington et à Baltimore – pour se consacrer entièrement à sa famille. En 1978, la firme phonographique danoise SteepleChase lui propose, à l'instigation du batteur Billy Hart, un de ses fidèles accompagnateurs depuis ses débuts, d'enregistrer avec ce dernier et le contrebassiste Buster Williams : l'album qui en résulte, *A Lazy Afternoon*, demeure célèbre. Elle fait de tardifs mais triomphants débuts européens en 1981, au North Sea Jazz Festival de La Haye. Elle retrouve alors le chemin des salles de concerts et, pour la compagnie Verve, celui des studios, avec de nouveaux partenaires : Buck Hill, Wynton Marsalis et Branford Marsalis, Joe Henderson, Toots Thielemans, Miles Davis, qui va jusqu'à accepter le rôle de sideman dans l'album *You Won't Forget Me* (1990) ; Shirley Horn lui rendra hommage en 1997 avec l'album *I Remember Miles*. Shirley Horn a longtemps travaillé au sein d'un trio qui comprenait Charles Ables à la guitare électrique basse et Steve Williams à la batterie. Souffrant de diabète, elle doit en 2001 subir l'amputation du pied droit, mais elle continuera à se produire, en chaise roulante, jusqu'au début de l'année 2005. Shirley Horn meurt à Washington le 20 octobre 2005.

Au carrefour de la comédie musicale de Broadway, du chant religieux afro-américain et du blues, le répertoire de Shirley Horn accueille tout autant le jazz et les standards de la chanson américaine que les succès de Ray Charles. La voix séduit d'emblée par une émission souvent feutrée qui évoque irrésistiblement la sourdine de Miles Davis et, plus encore peut-être, de Chet Baker. Avec la maîtrise souveraine d'un timbre tour à tour rauque ou velouté et le contrôle absolu d'un souffle inépuisable, elle ose le « parler » et le silence avec le même raffinement et la même évidence. Les interventions de la pianiste, discrètes, denses mais

Copyrighted material

toujours d’une pertinence rare, révèlent un savoir harmonique et un sens des couleurs qui renvoient à la fois à Bill Evans et Ahmad Jamal. Incomparable dans les ballades, Shirley Horn pare le texte d’une palette infinie de nuances. Le détachement apparent d’un chant qui semble planer dans un clair-obscur crépusculaire cache une plainte retenue, que le refus de tout épanchement sentimental rend plus déchirante encore. Sous une ligne vocale épurée de tout effet gratuit, simple jusqu’à l’immobilité, bat un rythme souple, implicite et fondamental. Celui d’un cœur.

Pierre BRETON

Copyrighted material

HORTON GLADYS (1945-2011)

Grande voix rhythm and blues (R&B) du célèbre label discographique Motown, la chanteuse américaine Gladys Horton connut son heure de gloire dans les années 1960, au sein du groupe vocal féminin The Marvelettes.

Née le 30 mai 1945, à Gainesville (Floride), Gladys Catherine Horton est âgée d'à peine quinze ans lorsqu'elle crée, avec ses camarades de chorale du lycée, une formation vocale exclusivement féminine. Initialement dénommé The Casinyets – contraction de *can't sing yet* (« [nous ne sommes] pas en mesure de chanter pour l'instant ») –, puis The Marvels, le groupe sera finalement baptisé The Marvelettes, sur la suggestion de Berry Gordy, Jr., fondateur de Motown. Gladys Horton en est la vocaliste principale. Le premier single du quintette, *Please Mr. Postman* (1961), se hisse à la première place du palmarès du magazine américain *Billboard* et offre son premier numéro un à la toute jeune Motown. The Marvelettes enchaînent les succès discographiques avec, notamment, *Playboy* (1962), *Beechwood 4-5789* (1962), *Too Many Fish in the Sea* (1964). Cependant, le groupe va commettre en 1964 l'erreur de renoncer à *Where Did Our Love Go*, morceau écrit par l'équipe de producteurs de Motown Holland-Dozier-Holland, qui propulse sur le devant de la scène leurs concurrentes du trio The Supremes. En 1965, Wanda Young évince Gladys Horton de sa place de leader vocale des Marvelettes. Le groupe affichera encore plusieurs tubes, comme *Don't Mess with Bill* (1965) et *The Hunter Gets Captured by the Game* (1966), avant que Gladys Horton ne le quitte en 1967, année de son mariage. Mais, éclipsées par la

Copyrighted material

popularité des Supremes et de Martha and The Vandellas, The Marvelettes se séparent au début des années 1970. Gladys Horton reviendra sur scène sous le nom de Gladys Horton of the Marvelettes ; elle continuera à se produire jusqu'en 2009. Elle meurt le 26 janvier 2011, à Sherman Oaks, en Californie.

E.U.

Copyrighted material

HOUSE SON (entre 1892 et 1902-1988)

Un des grands créateurs du Delta blues, Son House (de son véritable nom Eddie James House, Jr., né à Riverton, dans le Mississippi) enregistre en studio en 1930, grâce à Charlie Patton : trois blues-sermons seulement, en deux parties chacun (*My Black Mama*, *Dry Spell Blues* et *Preachin' the Blues*), mais qui demeurent parmi les exemples les plus aboutis du Delta blues, des « classiques » constamment réédités, étudiés, interprétés encore aujourd'hui. Chant vibrant, jeu de guitare puissant et rageur au bottleneck, urgence de vivre et d'exprimer ses sentiments les plus profonds pendant qu'il en est encore temps : la courte œuvre de Son House est bouleversante de puissance, d'émotion et de férocité vitale.

Son House s'associe alors à Willie Brown et le duo parcourt le Mississippi, l'Arkansas, le Tennessee, laissant partout une impression profonde. Son House est ainsi celui qui inspire Robert Johnson et Muddy Waters. Il est d'ailleurs très probablement le compositeur du célèbre *Walkin' blues* ; son enregistrement original du 28 mai 1930 restera cependant inédit jusqu'en 1991, alors que Robert Johnson gravera ce titre le 27 novembre 1936. C'est Muddy Waters qui présente Son House à John et Alan Lomax en 1941, ce qui lui permet d'enregistrer une magistrale série de titres en 1941-1942 pour la bibliothèque du Congrès.

En 1943, House s'installe dans l'État de New York, où son type de blues est jugé par les Noirs trop « paysan » pour être apprécié. Il abandonne peu à peu la musique et il va vivre de divers métiers

Copyrighted material

manuels. Mais, sans qu'il s'en doute et alors qu'on le croit mort, la force de ses disques encourage de jeunes admirateurs nordistes et blancs à partir à sa recherche. Après une équipée rocambolesque, Alan Wilson et Bob Hite, les fondateurs du groupe de blues-rock Canned Heat, réussissent à le retrouver en 1964 et le convainquent de commencer une nouvelle carrière. D'une présence souveraine et inspirée, Son House va ainsi triompher sur les scènes les plus prestigieuses en Amérique et en Europe, administrant à chaque fois à un auditoire médusé et révérencieux une formidable leçon du Delta blues le plus authentique. Il retrouve le chemin du studio, enregistrant plusieurs albums, parmi lesquels l'excellent *Father of the Delta Blues* (Columbia, 1965) capture une partie de l'atmosphère de 1930. Son House meurt à Detroit le 19 octobre 1988.

Sa première œuvre, indispensable, est intégralement disponible dans le coffret *Legends of Country Blues* (JSP).

Gérard HERZHAFT

Copyrighted material

HOWLIN’ WOLF (1910-1976)

Né le 20 juin 1910 à West Point, dans le Mississippi, le chanteur et compositeur américain de blues Howlin’ Wolf, de son véritable nom Chester Arthur Burnett, est l’un des plus grands interprètes du blues urbain de Chicago.

Burnett est élevé dans une plantation de coton ; la musique qu’il entend se compose des airs traditionnels de la région. Il commence à chanter professionnellement assez jeune et, dans les années 1920 et 1930, se produit dans tout le Mississippi, où il joue dans de petits clubs. Il est influencé par la musique de Blind Lemon Jefferson, Sonny Boy Williamson et Charley Patton. Au cours des années 1940, il se rend dans l’Arkansas, où la tradition du blues est florissante, et il forme son propre groupe, dont font partie James Cotton et Little Jr. Parker, qui deviendront tous deux d’éminents interprètes de blues. Burnett s’accompagne à la guitare et à l’harmonica, mais son principal instrument est sa voix gutturale et suggestive, qui donne à ses chansons puissance et authenticité. Après le succès de son premier disque, *Moanin’ at Midnight* (1951), Burnett s’installe à Chicago, où, avec Muddy Waters, il fait de la ville le centre où le blues acoustique du Delta du Mississippi se transforme en un blues électrique destiné à un auditoire citadin. Son œuvre n’est connue que du public du blues jusqu’à ce que les Rolling Stones et d’autres stars du rock britanniques et américaines des années 1960 et 1970 reconnaissent son influence. Burnett est célèbre pour la tonalité sombre de ses textes et sa présence scénique agressive. Il meurt à Hines, dans l’Illinois, le 10 janvier 1976.

Copyrighted material

E.U.

Copyrighted material

HUBBARD FREDDIE (1938-2008)

Une technique superlative lui vaut l'admiration unanime de tous les trompettistes, y compris celle d'un maître incontesté en la matière, Wynton Marsalis. Pourtant, malgré une longue et brillante carrière, l'Américain Freddie Hubbard n'est jamais parvenu à se hisser au sommet de la hiérarchie de l'instrument. Victime d'une troublante versatilité esthétique et des facilités offertes par des moyens hors du commun, il se laissera trop souvent séduire par les caprices changeants de la mode et les avatars d'un jazz affadi par les ambitions commerciales. Il fut cependant appelé par les plus grands musiciens de sa génération et participa à quelques-unes des séances qui ont le plus profondément marqué l'histoire du jazz. Ce qui n'est pas l'habituel parcours des personnalités secondaires.

Frederick Dewayne Hubbard naît le 7 avril 1938 à Indianapolis (Indiana). Il mène de très sérieuses études musicales classiques, travaillant le cornet, le cor, le tuba et la trompette. Avec le contrebassiste Larry Ridley, il co-dirige en 1957 et 1958 un quintette, les Jazz Contemporaries, qui accueille le saxophoniste et flûtiste James Spaulding. Il se produit à la fin de 1957 avec le guitariste Wes Montgomery, qui restera, sa vie durant, une intarissable source d'inspiration. Établi à New York en 1958, il commence à s'émanciper de l'écrasante influence de Miles Davis. Une période particulièrement aventureuse et intense de sa vie artistique s'ouvre devant lui. D'emblée, il joue avec les plus grands : John Coltrane l'appelle pour les albums *Black Pearls* (1958) et *Olé Coltrane* (1961), il se produit et enregistre aux côtés de Philly Joe Jones, de Sonny Rollins, de Hank Mobley, de Slide

Copyrighted material

Hampton, de Jay Jay Johnson... En 1960, sur la recommandation de Miles Davis, Freddie Hubbard grave pour Blue Note un premier album sous son nom, *Open Sesame*, avec le piano de McCoy Tyner ; suivent en 1961 *Goin' Up*, *Hub Cap* et le chef-d'œuvre que constitue *Ready for Freddie*, qui rassemble Wayne Shorter, Art Davis, Elvin Jones, McCoy Tyner et Bernard McKinney. À l'été de 1961, il remplace Lee Morgan au sein des Jazz Messengers d'Art Blakey.

Freddie Hubbard se fait une place de premier plan dans l'avant-garde grâce à *Free Jazz*, l'album-manifeste d'Ornette Coleman (1960) – où il a rejoint Don Cherry, Eric Dolphy, Charlie Haden, Scott LaFaro, Ed Blackwell et Billy Higgins – ainsi qu'avec sa participation – aux côtés de Dewey Johnson, Marion Brown, John Tchicai, Pharoah Sanders, Archie Shepp, McCoy Tyner, Art Davis, Jimmy Garrison et Elvin Jones – au célèbre *Ascension* que signe John Coltrane en 1965. Au cours de cette décennie, il fréquente, outre les étoiles déjà citées, l'élite du moment : Sonny Rollins – avec qui il enregistre en 1966 un remarquable *East Broadway Run Down* –, Jacki Byard, Ron Carter, George Duvivier, Jymie Merritt, Max Roach... Après avoir quitté les Jazz Messengers au début de 1964, il se produit, au concert et dans les studios, avec tous ceux qui comptent au royaume du jazz en ce début des années 1970 : Jackie McLean, Oliver Nelson, Dexter Gordon, Curtis Fuller, Wayne Shorter, Bill Evans, Hank Mobley, Bud Powell, Benny Golson, Oscar Peterson, Dizzy Gillespie, Nat Adderley, Kenny Drew, Yusef Lateef, Cannonball Adderley, Philly Joe Jones, Cedar Walton, Charli Persip, Slide Hampton, Jay Jay Johnson, Milt Jackson, Randy Weston, Joe Farrell, Andrew Hill, Bobby Hutcherson, Count Basie, Quincy Jones, Duke Pearson, Lou Donaldson, Kenny Barron et même le fantasque Friedrich Gulda. L'importance et la diversité de cette liste montrent l'estime que lui portent ses pairs et une

Copyrighted material

capacité d'adaptation inouïe, tout en témoignant de l'éclectisme de ses goûts mais aussi d'une certaine difficulté à assumer dans la durée ses choix musicaux.

Son album *First Light* (1971) obtient en 1972 le Grammy Award du meilleur disque de jazz de l'année. De 1976 à 1979, Freddie Hubbard appartient à l'ensemble V.S.O.P. mené par Herbie Hancock ; dans l'album éponyme (1977), il côtoie Wayne Shorter, Ron Carter et Tony Williams. Sa discographie, pléthorique dès cette époque, se partage entre les labels Blue Note (jusqu'en 1965), Atlantic (1966-1970), C.T.I. (1970-1975) et C.B.S. (1974-1980). Toutes les facettes d'un parcours chaotique y trouvent leur reflet, des derniers échos du hard bop et du free jazz au style funk, sans omettre la fusion jazz-rock et l'exploitation de la veine lucrative des rythmes disco et des arrangements sirupeux de la pop music. Parmi les enregistrements marquants du début des années 1970, il faut retenir *Red Clay* (avec Herbie Hancock, Joe Henderson, Lenny White et Ron Carter, 1970) et le célèbre *California Concert*, où il improvise avec une belle conviction au côté de Stanley Turrentine (Hollywood Palladium, 18 juillet 1971). Freddie Hubbard va revenir ensuite à des conceptions qui renouent plus directement avec l'héritage bop. Il participe alors à de nombreux all-stars où figurent McCoy Tyner, Ron Carter, Elvin Jones (1980), Joe Henderson, Chick Corea, Stanley Clarke, Lenny White (1981), Michael Brecker (1980-1981), Lew Tabackin, Toshiko Akiyoshi, JoAnne Brackeen, Eddie Gomez, Roy Haynes (1983), Joe Henderson, Larry Coryell, Michel Petrucciani, Buster Williams, Billy Hart (1984). Renouvelant sa rencontre avec Lee Morgan (*The Night Of The Cookers*, 1965), il aime se confronter à d'autres trompettistes : Clark Terry et Dizzy Gillespie avec Oscar Peterson (*The Alternate Blues*, 1980), Woody Shaw (*Double Take*, 1985). Il s'entoure, dans les formations qu'il dirige, de jeunes saxophonistes prometteurs

Copyrighted material

comme Kenny Garrett, Javon Jackson, Vincent Herring ou Ralph Moore. Mais une santé défaillante l'amène à réduire ses activités. Freddie Hubbard meurt le 29 décembre 2008 à Los Angeles.

Peu de musiciens ont approché d'aussi près la perfection. La puissance et l'éclat de son timbre, l'exceptionnelle rondeur de sa sonorité ainsi que l'étourdissante vélocité de son jeu sont pratiquement sans concurrence. Dans un registre suraigu totalement maîtrisé, il réussit l'exploit d'exécuter un spectaculaire trille rapide sans l'aide des pistons. Cet explorateur perfectionniste de l'instrument évolue avec une aisance diabolique au milieu des hardiesses harmoniques contemporaines. Il se joue en funambule intrépide des accords de substitution les plus inattendus et des intervalles acrobatiques. Avec un vibrato subtil, il se montre souvent un conteur aussi charmeur qu'imaginatif. L'étendue d'un rare savoir-faire, le désir de séduire les plus vastes audiences ainsi que la satisfaction de ses besoins financiers ne lui ont pas toujours permis d'éviter les pièges de la virtuosité ostentatoire, de la volubilité excessive et des développements conventionnels. Il n'en reste pas moins, qu'en dépit de tout, la fougue de cette trompette flamboyante a conquis le monde entier.

Pierre BRETON

Copyrighted material

HUMAIR DANIEL (1938-)

Compositeur et peintre reconnu, Daniel Humair reste avant tout l'un des batteurs les plus inventifs que le Vieux Continent ait offert au jazz. De Stéphane Grappelli à Eric Dolphy, il a joué avec d'innombrables solistes – à l'exception de Miles Davis et de Sonny Rollins, fait-il lui-même remarquer – grâce à une manière originale et virtuose dont la trame originelle est héritée à la fois de Tony Williams et d'Elvin Jones.

Daniel Humair naît à Genève, en Suisse, le 23 mai 1938. Dès l'enfance, il étudie la clarinette et la théorie musicale ; selon ses dires, il aurait eu son premier contact avec un tambour dès l'âge de sept ans, au sein d'une fanfare genevoise. Il s'intéresse adolescent au dixieland (ainsi qu'au cor des Alpes !), avant de découvrir le jazz « moderne ». C'est vers dix-huit ans qu'il débute sa vie professionnelle, après avoir remporté en 1955 le premier prix dans trois catégories amateurs au Festival de jazz de Zurich. Il commence à se produire au-delà des frontières de la Confédération helvétique, notamment en Belgique, en Suède et en Allemagne. Autodidacte, il forge son métier au contact de personnalités issues d'horizons divers, effectuant des tournées en compagnie de Don Byas, Guy Lafitte, Jacques Pelzer, Floris Nico Bunink... En novembre 1958, il s'installe à Paris, où il va travailler avec Bobby Jaspar (1958-1959, puis 1962), au sein d'un quartette dirigé par Michel Hausser (1958-1960, puis 1966), avec Barney Wilen, Lucky Thompson, Kenny Dorham, Jackie McLean, Bud Powell, Oscar Petitford, Chet Baker (lors d'une tournée européenne de ce dernier, en 1962), Eric Dolphy... Pendant plus d'une décennie, Daniel Humair sera l'un des

Copyrighted material

batteurs les plus sollicités pour donner la réplique aux solistes américains de passage à Paris, en particulier au Club Saint-Germain, et accompagner leurs tournées.

Il forme un premier trio dénommé HUM – les initiales de ses membres servant d'enseigne –, qui rassemble autour de lui le pianiste René Urtreger et le contrebassiste Pierre Michelot (1960-1961) ; citons l'album *HUM* (1960). En 1959 avait commencé une fructueuse et longue collaboration avec le pianiste Martial Solal, qui donnera le jour à de nombreux albums, parmi lesquels *Dermaplastic* (1960), *Suite en ré bémol* (1961) et *Suite for Trio* (1978). Il publie, en 1961, un premier album sous son nom, *The Connection*, où il est accompagné par Jean-Louis Chautemps, Eddy Louiss, Guy Pedersen, Sonny Grey et Luis Fuentes. Il est appelé en 1965 par les Swingle Singers, qui connaissent alors un immense succès en introduisant le swing dans des partitions classiques. Son parcours se poursuit au gré des rencontres les plus diverses : les Double Six, Elek Bacsik, Attila Zoller, Bud Powell, Oscar Petitford, Jim Hall, Lee Konitz, Art Farmer, Joe Henderson, Dexter Gordon, Johnny Griffin, Herbie Mann, Hampton Hawes, Ray Nance, Barney Kessel... En 1968, il réunit au Caméléon un nouveau trio, HLP, avec Eddy Louiss et Jean-Luc Ponty (*Trio HLP*, 1968). La même année, Phil Woods l'engage dans son quartette European Rhythm Machine, où il est aux côtés de George Gruntz (et plus tard de Gordon Beck) et d'Henri Texier ; l'aventure durera quatre ans, jusqu'en 1972 (*Alive and Well in Paris*, 1968). Il fréquente néanmoins les tenants d'un jazz plus radical : Don Cherry, Anthony Braxton, George Lewis, John Surman... Sa vaste discographie reflète des associations aussi variées – Michel Portal, Ron Matthewson, Franco Ambrosetti (*Wings*, 1983 ; *Tentets*, 1985), Jerry Bergonzi et Miroslav Vitous (*Edges*, 1991), Dave Liebman et Marc Ducret (*Quatre fois trois*, 1996-1997), Claude Bolling, Steve Lacy, Bernard Lubat, Gerry

Copyrighted material

Mulligan, Didier Lockwood, Niels-Henning Ørsted Pedersen, Dee Dee Bridgewater, John Scofield, Richard Galliano – qu'improbables parfois : Maurice André, Yo-Yo Ma, François Rabbath, Jean-Pierre Rampal. Avec le vibraphoniste David Friedman, il enregistre en leader *Triple Hip Trip* (1979).

En 1987, Daniel Humair obtient le grand prix du jazz décerné par la S.A.C.E.M., le prix Charlie-Parker de l'Académie du disque et le prix in honorem de l'Académie Charles-Cros pour l'ensemble de sa carrière. Il concentre néanmoins son activité d'interprète et de compositeur sur les deux trios qu'il anime successivement : le trio HJT, à la fin des années 1970, avec François Jeanneau et Henri Texier, le second de 1984 à 1998, avec Joachim Kühn et Jean-François Jenny-Clark. Le premier grave notamment les albums *Humair, Jeanneau, Texier* (1979) et *Akagera* (1980), le second *Easy to Read* (1985), *Usual Confusion* (1993), *Die Dreigroschenoper* (1995), *Triple Entente* (1997). Après plus d'un demi-siècle d'une carrière particulièrement riche, Daniel Humair se montre soucieux de promouvoir une nouvelle génération de musiciens. Il fait découvrir de jeunes talents comme le guitariste Noël Akchoté (Zurich, 1993). En 1998, il fonde dans la même perspective un ensemble, Baby Boom, constitué d'instrumentistes frais émoulus de la classe de jazz du Conservatoire de Paris.

Gaucher naturel devenu parfaitement ambidextre, Daniel Humair a développé un style très personnel avec un placement inhabituel des éléments constitutifs de la batterie. Les musiciens en provenance des univers les plus opposés apprécient, outre une capacité d'adaptation hors norme, la puissance, l'élégance et l'intelligence de son jeu. Impressionnant à force d'habileté et de contrôle technique, il montre une grande maîtrise de la continuité rythmique, même lorsque le tempo devient un fondement implicite

Copyrighted material

et que la distribution de ses accents atteint une complexité rare. Il réalise, ce qui est peu fréquent dans le monde de la batterie, un travail extraordinaire sur les timbres et les couleurs : plus qu'un batteur, Daniel Humair est sans conteste l'un des percussionnistes les plus importants de son temps.

On pourra lire deux articles d'Alain Gerber (« Daniel Humair ou le défi européen », in *Jazz Magazine*, n° 182, p. 26, 1970 ; « Une batterie à tout prix », in *Jazz Magazine*, n° 282, p. 40, 1980), une série d'articles de Jean-Pierre Moussaron (« Humair à découvert », in *Jazz Magazine*, n° 346, p. 18, n° 347, p. 34, n° 348, p. 12, 1986) et un article de Serge Baudot (« Daniel Humair », in *Jazz Hot*, n° 573, p. 15, 2000).

Pierre BRETON

Copyrighted material

HUNTER ALBERTA (1897-1984)

Aux États-Unis, la frontière entre deux genres, bien distincts en Europe : le jazz et la chanson populaire, n'a jamais été bien nette. Aussi, jusqu'à une époque récente, était-il inconcevable qu'un orchestre pût se présenter devant son public sans vocaliste. Ces chanteurs et chanteuses, refusant toute spécialité, passaient sans difficulté de la rengaine la plus commerciale au blues le plus exigeant. Pendant l'entre-deux-guerres, ils se firent connaître en grand nombre non seulement avec les formations de spectacle dont ils étaient l'attraction, mais aussi avec les plus remarquables musiciens de jazz du temps qui, comme Oliver, Armstrong ou Bechet, ne dédaignaient pas de se produire en leur compagnie. C'est ainsi que Sippie Wallace, Maggie Jones, Virginia Liston, Margaret Johnson, Rosetta Crawford, Sara Martin, Eva Taylor, Maureen Englin, Hazel Smith et, *last but not least*, Alberta Hunter se firent une réputation qui est loin d'être usurpée.

Alberta Hunter — que l'on retrouve parfois sous le pseudonyme de Josephine Beatty, emprunté à l'identité de sa sœur — est née à Memphis, en 1897 selon les spécialistes, en 1895 selon les propres déclarations de l'intéressée. C'est à Chicago qu'elle fait, très jeune — en 1912 —, ses débuts sur la scène du Dago Frank's. Elle compose à cette époque le fameux *Downhearted Blues* que devait immortaliser l'immense Bessie Smith. Il lui arrivera même de remplacer la grande chanteuse dans *How Come ?* Puis elle s'embarque pour l'Europe et se produit à Londres, Copenhague et Paris qui deviendra, après 1923, son port d'attache. Elle fréquente alors Cécile Sorel, Ray Ventura, Joséphine Baker, Stéphane

Copyrighted material

Grappelli, Django Reinhardt et signe plusieurs enregistrements avec le quintette du Hot Club de France. Pendant les années vingt, elle se produit dans de nombreuses comédies musicales à New York et se révèle l'une des chanteuses les plus recherchées par les studios. C'est ainsi qu'on peut l'entendre aux côtés de Eubie Blake, Fletcher Henderson, Tommy Ladnier, Louis Armstrong, Duke Ellington, Clarence William, Fats Waller, Charlie Shavers, Budd Johnson et Buster Bailey. À la fin de la Seconde Guerre mondiale, elle fait le tour du monde pour le théâtre aux armées. À la mort de sa mère, en 1954, elle interrompt brutalement sa carrière musicale, passe son diplôme d'infirmière et entre au Goldwater Memorial Hospital. Pendant plus de vingt ans, Alberta Hunter choisit le silence. Elle réapparaît dans *Remember my Name*, film de Robert Altman. En octobre 1977, elle commence une seconde carrière et chante régulièrement dans un club-restaurant de New York, le Cookery. En 1982, elle participait encore au festival de Paris, témoignage d'une jeunesse de cœur et d'esprit que les ans n'avaient pas réussi à entamer.

Pierre BRETON

Copyrighted material

HURT MISSISSIPPI JOHN (entre 1892 et 1894-1966)

Bluesman et folksinger, Mississippi John Hurt fut un superbe musicien et raconteur des traditions sudistes (songster), un troubadour qui a su enchanter ses contemporains au long d'une carrière de plus de soixante ans et l'une des grandes vedettes du folk boom des années 1960.

John Smith Hurt naît à Teoc, dans le Mississippi, probablement le 3 juillet 1893 (certains musicologues penchent pour le 8 mars 1892 ou pour mars 1894). Influencé par les orchestres à cordes formés par les nombreux immigrants irlandais de sa région natale, John Hurt commence à jouer du banjo, du fiddle et de la guitare vers l'âge de dix ans. Grâce au musicien de country music Willie Narmour, son voisin, Hurt devient vite un virtuose du *fingerpicking* à la façon ragtime, mouvements alternés et simultanés du pouce et de l'index. C'est Narmour qui l'emmène à New York et lui permet d'enregistrer treize titres en 1928 pour le label Okeh. Cette œuvre, rééditée sur le CD *1928 Sessions* (Yazoo), est remarquable : dans des pièces comme *Candy Man Blues*, *Frankie*, *Avalon Blues* ou *Spike Driver Blues*, Hurt superpose une voix douce, presque détachée, à un jeu de guitare particulièrement fluide et qui n'a guère d'équivalent. Cela engendre un balancement tranquille, harmonieux et équilibré, totalement aux antipodes du jeu des bluesmen noirs du Mississippi.

Les trente-cinq années suivantes, John Hurt continuera une vie sédentaire, partagée entre sa famille nombreuse, les travaux

Copyrighted material

agricoles et les bals du samedi soir, qu'il continue à animer. Dans les années 1950, la musique n'occupe plus guère qu'une place anecdotique dans sa vie. Mais la montée du courant folk dans le Nord va faire de lui une sorte de superstar du folk. Son œuvre de 1928, rééditée, devient une sorte de passage obligé pour tous les apprentis guitaristes des campus universitaires nordistes et donne naissance à un véritable culte pour ce guitariste « aux doigts de fée ».

C'est ainsi que, sur la foi du morceau autobiographique *Avalon Blues*, le jeune guitariste blanc Tom Hoskins part à la recherche de Mississippi John Hurt au début du printemps de 1963, et le retrouve sans peine. Au printemps et au début de l'été de 1963, Hurt fait le voyage de Washington, joue dans quelques clubs folk et enregistre en studio pour la première fois depuis 1928. Deux microsillons paraîtront sur le label Piedmont, créé pour la circonstance. La beauté de la musique jointe à celle de la geste vaut à Mississippi John Hurt un succès quasi instantané. La presse s'empare de cette histoire trop belle pour être vraie et Hurt a les honneurs de *Newsweek* et de *Time*. Dès lors, il multiplie les apparitions sur les scènes des plus grands festivals folk, comme celui de Newport. Les manières tranquilles de John Hurt, sa modestie, son apparence bienveillante et sa gentillesse innée conquièrent un vaste auditoire. La foule se presse autour de lui, à la quête d'un mot, d'un regard, d'un autographe. Il enregistre encore plusieurs très beaux albums pour Vanguard, réédités dans le coffret *The Complete Studio Recordings*.

Ses engagements étant très nombreux, John Hurt s'installe brièvement à Washington mais ne se plaît guère à la ville. Dès que ses concerts et ses disques lui en donnent les moyens, il s'achète une maison à Grenada, à quelques miles d'Avalon (Mississippi),

Copyrighted material

afin d’y prendre une semi-retraite. C’est là qu’il meurt dans son sommeil le 2 novembre 1966.

Gérard HERZHAFT

Copyrighted material

IRWIN DENNIS (1951-2008)

Contrebassiste américain de jazz. Dennis Wayne Irwin naît à Birmingham, en Alabama, le 28 novembre 1951. Instrumentiste éclectique refusant de se figer dans un style, il a manifesté une adaptabilité remarquablement servie par une sonorité pleine, et a su maintenir l'équilibre entre subtilité et dynamique. Il se produit avec Red Garland en 1973 et 1974 avant de s'établir à New York, où il va jouer avec Ted Curson (1975), Jackie Paris (1975-1976), Al Dailey (1975-1984), Betty Carter (1976)... De la fin de 1977 à 1980, il fait partie des Jazz Messengers d'Art Blakey, formation avec laquelle il grave pour la première fois une de ses compositions, *Kamal* (*In My Prime, Vol. I*, 1977). Il enregistre avec Curtis Fuller (1978), James Williams (*Everything I Love*, 1979), Joe Lovano (1985), Mose Allison (*Ever Since the World Ended*, 1987), Valery Ponomarev (1988). Il se produit régulièrement aux côtés de Al Haig (1978-1982), Chet Baker (à partir de 1980), Horace Silver (1981), Mel Lewis (1981-1990), Art Farmer (on peut le voir dans la vidéo *Jazz at the Smithsonian : Art Farmer*, 1982). Il appartient au groupe de Johnny Griffin de 1988 à 1991 (*The Cat*, 1990), puis on le retrouve, au côté de Joe Lovano, au sein du quartette de John Scofield (1992-1995 ; *What We Do*, 1992 ; *Hand Jive*, 1993 ; *Groove Elation*, 1995). Dans les années 1990, il réalise des enregistrements avec Scott Hamilton (1990, 1994-1995 ; *Organic Duke*, 1994), Charlie Byrd (1991), Steve Wilson (1993), Harry Allen (*Jazz im Amerika Haus*, 1994). Il meurt à New York le 10 mars 2008.

E.U.

Copyrighted material

Copyrighted material

JACKSON MAHALIA (1911-1972)

Disciple de Bessie Smith, mais, contrairement à cette dernière, fermée à l'inspiration profane, Mahalia Jackson, qui a surtout chanté dans les églises baptistes, a cependant été connue du grand public grâce à ses enregistrements (*Silent Night*, 1950, *In the Upper Room*, 1952). Elle est non seulement la plus grande chanteuse qu'ait révélée l'art du gospel song, mais une des vocalistes les plus douées de son temps, avec Maria Callas et Oum Khalsoum. Sa voix grave, profonde, puissante, chaleureuse possède un registre exceptionnellement étendu pour une artiste qui n'a pas de formation classique. Mais, surtout, les amateurs de musique négro-américaine admirent les inflexions profondément émouvantes et le swing ample — majestueux sur tempo lent — de cette chanteuse dont le rayonnement a été considérable et qui a laissé, comme l'écrivit Jean-Robert Masson, « cette grande leçon de ferveur collective où le peuple noir aura pu lire, comme en creux, les traces de son avenir ».

Alain GERBER

Copyrighted material

JACKSON MILT (1923-1999)

Peu d'instrumentistes avaient adopté le vibraphone avant que Red Norvo et, surtout, Lionel Hampton ne lui confèrent, essentiellement dans le registre percussif et rythmique, ses lettres de noblesse. Entre le déclin de Lionel Hampton et l'essor de Gary Burton, Milt Jackson, le premier à maîtriser ses possibilités mélodiques et harmoniques, a régné sans partage sur le répertoire du vibraphone.

Milton Jackson, qui sera surnommé « Bags », naît à Detroit (Michigan) le 1er janvier 1923. L'enfant fréquente l'église avec son frère Alvin, qui deviendra un respectable bassiste ; c'est là qu'il entend ces gospels qui le marqueront à jamais. Ses études à la Michigan State University lui donnent une solide formation théorique et lui permettent d'aborder des instruments aussi divers que le piano, la contrebasse, le violon, la guitare et le xylophone.

Après la Seconde Guerre mondiale, il joue à Detroit dans un quartet qu'il a fondé, The Four Sharps. Dizzy Gillespie le découvre et l'entraîne à New York en 1945. De 1947 à 1948, Milt Jackson, qui a adopté le vibraphone, joue et enregistre avec les différentes formations qu'anime le grand trompettiste. C'est une période très riche où il côtoie l'élite du jazz américain : Charlie Parker, John Lewis, Coleman Hawkins, Lucky Thompson, Illinois Jacquet, Fats Navarro, Ray Brown, Kenny Clarke... Il enregistre avec Jimmy Heath, Tadd Dameron, Thelonious Monk, Howard McGhee, Nat King Cole, Sonny Rollins, Ben Webster, Henri Renaud, Sonny Stitt, et avec les orchestres de Machito, de Gil Fuller et de Woody Herman. De 1950 à 1952, il retourne dans la formation de Dizzy

Copyrighted material

Gillespie, où on peut l'entendre assez embarrassé au piano mais éblouissant au vibraphone. Plusieurs thèmes splendides – *Bags' Groove*, *The Cylinder*, *Ralph's New Blues* et *Bluesology* – sont de son cru.

Le 24 août 1951, il fonde, avec le pianiste John Lewis, le batteur Kenny Clarke et le contrebassiste Ray Brown, le Milt Jackson Quartet, première ébauche du Modern Jazz Quartet avec qui il connaîtra la gloire sous l'enseigne de ses trois célèbres initiales. Le MJQ naît le 22 décembre 1952 : outre le vibraphoniste, il rassemble John Lewis, qui en prend rapidement la direction musicale, Percy Heath, qui remplace Ray Brown, et Kenny Clarke, qui cédera en 1955 les baguettes à Connie Kay. Dès lors – malgré des enregistrements personnels avec Horace Silver, Coleman Hawkins, Ray Charles, John Coltrane, Miles Davis, Oscar Peterson et les cours qu'il donne à la Lenox Jazz School (Massachusetts) –, la carrière de Milt Jackson se confondra avec celle du MJQ, jusqu'à sa dissolution, le 25 novembre 1974.

La célébrité de l'ensemble, qui ne cache pas son irrésistible attraction pour l'équilibre, l'écriture en contrepoint et le raffinement du monde classique, est foudroyante et universelle. Certains censeurs sourcilleux ne manquent pas d'en prendre ombrage et de fustiger quelques expériences, parfois peu convaincantes il est vrai, avec quatuors à cordes (1957) ou orchestres symphoniques (1961). Le MJQ n'en reste pas moins l'une des formations majeures d'un jazz de chambre particulièrement inspiré et poétique. Sonny Rollins, Jimmy Giuffre, Gunther Schuller et Paul Desmond ne rougissent pas d'en être les partenaires. Après 1974, le MJQ ne connaîtra plus que d'éphémères résurrections à l'occasion de tournées au Japon (1981) et en Europe (1982) ou de séances d'enregistrement (1984). Milt Jackson poursuivra sa route avec de nouveaux et prestigieux

Copyrighted material

partenaires : Jimmy Heath, Ron Carter, Herbie Hancock, Billy Cobham, Freddie Hubbard... Le talent attire le talent. Il meurt à New York le 9 octobre 1999.

Milt Jackson est sans doute l'une des plus belles incarnations de la concision et de la légèreté dans l'histoire du jazz. Sa frappe, aussi limpide que variée, s'évade très vite de l'éclat net et métallique légué par Lionel Hampton pour gagner un velouté très sensuel. Volubile sur les tempos rapides, Milt Jackson l'est avec une aisance et une décontraction confondantes. Un usage très caractéristique du vibrato et des possibilités d'amplification du son lui permet des audaces harmoniques et rythmiques inouïes. Du blues et des gospels de son enfance revitalisés par le swing du be-bop naissent des improvisations fluides et inventives, en longues phrases suspendues idéalement accentuées. Bien loin des gesticulations spectaculaires de la virtuosité gratuite, c'est dans les ballades que triomphe Milt Jackson. Sa musique, souple et aérée, nous invite dans l'intimité d'un univers poétique d'une rare beauté.

Dans sa discographie et celle du Modern Jazz Quartet, retenons : *MJQ*, 1952 ; *Concorde*, 1955 ; *Plenty, Plenty Soul*, 1957 ; *Bags and Trane*, 1959, avec John Coltrane ; *Statement*, 1961 ; *Big Bags*, 1962 ; *Lonely Woman*, 1962 ; *In a Crowd*, 1963 ; *Mostly Duke*, 1982 ; *Echoes*, 1984 ; *Reverence and Compassion*, 1992 ; *Sa Va Bella*, 1998.

Pierre BRETON

Copyrighted material

JACQUET ILLINOIS (1922-2004)

C’est grâce aux attaques obstinées de son long solo sur *Flying Home* que le saxophoniste ténor américain Illinois Jacquet s’est fait, dès 1942, une place dans l’histoire du jazz. « On peut même estimer que Jacquet a d’emblée atteint là le maximum de son altitude. » (Jacques Réda, in *Jazz Magazine*, octobre 1997). Il donne ainsi naissance à ce que l’on qualifie de « Texas tenor style ». L’émergence de ce style très personnel suscitera de nombreux émules. Rares en effet sont les joueurs de saxophone ténor des années 1950 qui ont échappé à son influence : Wardell Gray, Gene Ammons, Dexter Gordon, Eddie Chamblee, Johnny Griffin, Eddie « Lockjaw » Davis ou Stanley Turrentine ont, chacun à sa manière, prolongé cette esthétique de la véhémence.

Jean-Baptiste (ou Battiste) Illinois Jacquet naît le 31 octobre 1922 à Broussard, près de Lafayette, en Louisiane, dans un foyer qui unit racines américaines et culture créole. Son père travaille aux chemins de fer mais, musicien amateur fervent, constitue avec ses trois fils aînés une formation où le jeune Jean-Baptiste fait des claquettes. À Houston (Texas) où se fixe la famille, Illinois Jacquet tâte de la batterie, prend des leçons de saxophone alto et s’essaie au saxophone soprano. Il se fait remarquer dans le Houston Big Band du trompettiste Milt Larkin, où il officie en 1939 et au début de 1940. Il découvre la musique de Count Basie et s’établit en septembre 1940, avec son frère trompettiste Russell, à Los Angeles, où il effectue un bref séjour dans la formation de Floyd Ray (1940) ; il opte définitivement pour le saxophone ténor. Il fréquente un contrebassiste alors inconnu, Charlie Mingus, et se produit

Copyrighted material

fréquemment avec lui. Patronné par Nat « King » Cole, il est engagé en 1941 dans la formation du vibraphoniste Lionel Hampton, dont il sera jusqu'en 1942 un des solistes vedettes. Son improvisation rugueuse sur *Flying Home*, gravé le 26 mai 1942, lui vaut immédiatement une immense popularité.

Après avoir quitté Hampton, Illinois Jacquet joue chez Cab Calloway (1943-1944), participant avec ce dernier au film *Stormy Weather* (1943, Andrew L. Stone) puis au célèbre court-métrage *Jammin' the Blues* (1944), réalisé par Gjon Mili et dont Norman Granz est directeur technique. Le 2 juillet 1944 à Hollywood, il anime de son jeu survolté la séance fondatrice des J.A.T.P. (Jazz At The Philharmonic) du même Norman Granz, dont il sera au fil des années l'un des intervenants les plus fidèles. Il appartient au big band de Count Basie d'octobre 1945 à août 1946. Puis il réunit ses propres formations, qui verront passer des solistes de la stature de Fats Navarro, Joe Newman, Miles Davis, Dicky Wells, Trummy Young, Shadow Wilson, J. J. Johnson, Leo Parker, Cecil Payne, Bill Doggett, Sir Charles Thompson, Freddie Green et John Lewis. Entre deux participations aux concerts du J.A.T.P., Illinois Jacquet se produit en soliste free lance et anime plusieurs groupes instrumentaux. Il joue en trio avec Milt Buckner (1966-1974) et avec Wild Bill Davis (1972, 1977). Il ne saurait manquer aux divers all stars reconstitués autour de Lionel Hampton (1967, 1972, 1980). Il fonde en 1984, avec Buddy Tate et Arnett Cobb, un groupe nommé Texas Tenors. Illinois Jacquet, qui demeurera en activité jusqu'à la fin des années 1990, meurt le 22 juillet 2004 à Queens (New York).

Illinois Jacquet se situe dans une double descendance. Celle de Coleman Hawkins et de ses disciples, Herschel Evans pour la vibration chaleureuse de son timbre et Chu Berry pour le tranchant

Copyrighted material

de ses attaques. Celle de Lester Young aussi pour l'audace de son découpage rythmique. Son jeu bouillonnant semble jaillir avec exubérance dans un débit intarissable.

La sonorité est âpre, dense, portée par un très large vibrato. Exhibitionniste jusqu'au paroxysme sur tempo rapide, il affectionne ces débordements vers le suraigu, ces effets de *growl* (« grognements ») et ces sifflements qui électrisent le public du J.A.T.P. Pourtant, quand il aborde les ballades, il sait se montrer aussi tendre et lyrique que rigoureux dans ses développements. Au-delà d'inévitables relâchements et d'un goût excessif pour le spectaculaire, Illinois Jacquet a marqué son époque par la fougue de son tempérament et une vitalité expressive dont le jazz a peu d'équivalents. Illinois Jacquet a fait l'objet d'un documentaire remarquable, réalisé par Arthur Elgort, *Texas Tenor. The Illinois Jacquet Story* (1992).

Pierre BRETON

Copyrighted material

JAMAL AHMAD (1930-)

Longtemps mal-aimé par une critique américaine et française dubitative, Ahmad Jamal fait partie de ces quelques géants que méconnaît l'histoire du jazz. Dans la tumultueuse surenchère provoquée par les traits torrentiels et les fusées suraiguës des boppers et de leurs successeurs, l'originalité du jeu, économe et lisse, de ce pianiste d'exception est passée presque inaperçue. Miles Davis, qui n'a pourtant jamais joué avec lui, s'en est fait le plus ardent défenseur. Il y a de plus mauvais juges...

Frederick Russell Jones naît le 2 juillet 1930 à Pittsburgh, en Pennsylvanie. Bien que disposant de moyens modestes, sa famille fait l'acquisition d'un piano, dont il commence à jouer à trois ans. Avec l'aide de professeurs particuliers – parmi lesquels la chanteuse Mary Caldwell Dawson et le pianiste James Miller –, l'enfant commence, à l'âge de sept ans, de véritables études musicales qui lui permettent de découvrir toute la littérature de l'instrument, des classiques au jazz. Pour gagner sa vie, il doit très tôt – vers quatorze ans – se produire dans des night-clubs de sa ville natale. C'est ainsi que, sous le sobriquet de « Fritz » Jones, il accompagne la chanteuse Dinah Washington et côtoie le batteur « Big Sid » Catlett. En 1948, il rejoint l'orchestre du trompettiste George Hudson, qu'il quitte l'année suivante, afin de monter un premier quartette nommé The Four Strings, qui, faute d'engagements, cessera rapidement son activité. En 1950, Frederick Jones décide de tenter sa chance à Chicago ; dans l'attente de l'accord du syndicat local – indispensable pour pouvoir y travailler comme musicien –, il exerce sur place quelques petits boulots (porteur, balayeur...). En

Copyrighted material

1952, il se convertit à l'islam et prend le nom d'Ahmad Jamal ; il obtient un premier succès avec l'arrangement d'une chanson populaire, *Billy Boy*. Suivant l'exemple de Nat King Cole, il a fondé en 1951 un trio, The Three Strings, avec Ray Crawford (guitare) et Eddie Calhoun (contrebasse) ; ce trio sans batterie, qui adopte rapidement le nom de Ahmad Jamal Trio, joue d'abord au Blue Note, à Chicago, et, lors d'une de ses prestations à l'Embers de New York, attire l'attention du critique et producteur John Hammond. The Three Strings effectue des prises devenues légendaires pour les labels OKeh et Epic. Eddie Calhoun cède la place à Richard Davis (1953-1954), auquel succède Israel Crosby (à partir de 1954). De cette époque date l'album *Chamber Music of the New Jazz* (1955), qui comporte le célèbre morceau *New Rhumba*, que Miles Davis popularisera (*Miles Ahead*).

En 1956, Ahmad Jamal revient à la formule traditionnelle du trio avec batterie, avec le fidèle Israel Crosby et, à la batterie, Walter Perkins, auquel Vernel Fournier se substituera en 1958. Il atteint alors, grâce à l'exceptionnelle qualité de ses partenaires, l'un des sommets de son parcours musical. L'année 1958 marque, avec les albums *But Not For Me* et *Ahmad Jamal at the Pershing*, le début d'une impressionnante série de concerts et d'enregistrements. Suivent *At the Spotlite* (1958), *At the Penthouse* (1959) et *Happy Moods* (1960), qui connaissent la même réussite. Sa renommée, qui dépasse rapidement le cercle étroit des amateurs, lui permet, après une tournée en Afrique du Nord à la fin de 1959, d'ouvrir et d'animer à Chicago son propre club de jazz, l'Alhambra ; il le dote d'un studio où il s'enregistre à domicile et grâce auquel il se lance dans la production d'autres artistes. Pourtant, les revers s'accumulent au début des années 1960 : il divorce, ferme en 1961, pour des raisons financières, l'Alhambra, qui n'aura connu que sept mois d'existence, et essuie le départ de ses accompagnateurs, qui

Copyrighted material

rejoignent en 1962 un pianiste dont le style s'inspire beaucoup du sien, George Shearing. Il a enregistré en 1961 *Ahmad Jamal at the Blackhawk*.

Il s'établit à New York en 1962, suit un temps les cours de la Juilliard School et forme un nouveau trio avec le bassiste Jamil Nasser (1964-1972) et Vernel Fournier (1964-1965), auquel succédera Frank Gant (1966-1972). Provisoirement vaincu par l'oubli relatif du public et sa propre lassitude, il cesse de jouer pendant un an (1969). Il revient cependant en pleine lumière avec un album, *The Awakening* (1970), qui mêle avec raffinement la pulsation du funk et les rythmes brésiliens. Malgré de nouvelles périodes de silence et, parfois, quelques baisses d'inspiration, Ahmad Jamal continue à se confier aux micros (*Jamal Plays Jamal*, 1974). Au début des années 1980, il s'essaie au clavier électrique, mais il retourne vite au piano acoustique. Lui donnent désormais la réplique, sur les standards qu'il affectionne ou sur ses propres compositions, Idris Muhammad, Billy Kilson, Herlin Riley et Dave Bowler (batterie), Ephraim Wolfolk et James Cammack (contrebasse), George Coleman et Stanley Turrentine (saxophone ténor), Donald Byrd (trompette), Gary Burton (vibraphone), Manolo Badrena (percussions). Dans sa discographie, on retiendra encore *Ahmad Jamal Live at Bubba's* (1981), *Digital Works* (1985), *Rossiter Road* (1987), *Crystal* (1987), *Chicago Revisited* (1992), *I Remember Duke, Hoagy & Strayhorn* (1994), les trois volumes de *The Essence* (1994, 1995, 1997), *After Fajr* (2005), *Blue Moon* (2012) et *Saturday Morning* (2013). Ce pianiste phare peut s'enorgueillir d'une descendance qui compte d'aussi impressionnants musiciens que Bill Evans, Martial Solal ou Herbie Hancock.

Copyrighted material

Héritier d'une tradition qui remonte à Nat King Cole, Ahmad Jamal revendique l'influence d'Art Tatum et celle de l'un de ses voisins quand, enfant, il habitait Pittsburgh : Erroll Garner. Sous les dehors d'une manière que certains durs d'oreille distinguaient mal d'un fond sonore pour bars et cocktails se cache la patte souveraine de l'un des grands maîtres du clavier jazz. Délaissant les extrêmes, il choisit le plus souvent le registre central du piano et les tempos médium. Avec un sens affirmé de l'architecture, une très poétique utilisation du silence et un usage judicieux des décalages rythmiques, il se révèle à la fois sobre et sophistiqué, subtilement expressif et dénué de toute emphase. Disposant d'une superbe technique, il se refuse au spectaculaire et n'utilise qu'avec discrétion les écarts dynamiques que lui offre un toucher royal. Avec une sonorité sensuelle et feutrée, il évolue dans un riche univers harmonique, souvent imprégné de délicats parfums debussystes. Son phrasé en accords reste un modèle de souplesse, de transparence et de légèreté. Dans la chronique du trio piano, basse, batterie, il est l'un des premiers – notamment grâce à la qualité de son dialogue avec la contrebasse – à réaliser un équilibre sonore qui ne sera désormais atteint que par les plus grands.

Pierre BRETON

Copyrighted material

JAMES ELMORE (1918-1963)

Le bluesman Elmore James est l'un des compagnons et l'un des principaux émules de Robert Johnson. Né le 27 janvier 1918 à Richland, dans le Mississippi, Elmore James, qui a appris la guitare sous l'influence de musiciens hawaiiens, fréquente les bars du Delta et se lie avec Robert Johnson, Robert Jr. Lockwood, Sonny Boy Williamson (Rice Miller), Howlin' Wolf. Il est bien plus qu'un imitateur et développe à partir des années 1940 un style très personnel, utilisant au mieux les possibilités de la guitare électrique. Sa voix en falsetto presque strident, une utilisation intensive de basses marchantes, un jeu de slide furieux, rageur et tranchant établissent sa réputation.

En 1951, Elmore James connaît un énorme succès avec *Dust My Broom*, une version surélectrifiée d'un titre de Robert Johnson. Elmore enregistre alors constamment, dans le Mississippi, à La Nouvelle-Orléans, à New York et à Chicago où, accompagné par l'orchestre d'un autre de ses maîtres, Tampa Red, il devient un des bluesmen favoris des ghettos noirs. Il grave de nombreux chefs-d'œuvre qui vont devenir des standards du blues : *Sky Is Crying*, *Anna Lee*, *Done Somebody Wrong*, *Twelve Year Old Boy*, *Shake Your Money Maker*. Son chant tendu jusqu'à la rupture et son jeu de guitare électrique au slide presque sauvage ont influencé de nombreux bluesmen qui ont peu ou prou repris ses manières et son répertoire : Homesick James Williamson, J. B. Hutto, Hound Dog Taylor... Sans oublier Jimi Hendrix, dont le célèbre blues *Red House* est un quasi démarquage, guitare et chant, de *Sky Is Crying*.

Copyrighted material

Les disques d'Elmore James engendrent un engouement encore plus important en Grande-Bretagne. Il y compte un si grand nombre de fans et d'émules (John Mayall, Eric Clapton, Fleetwood Mac, Spencer Davis...) qu'il doit s'y rendre en 1963. Hélas ! avant de s'embarquer pour cette première tournée européenne qui s'annonce triomphale, Elmore James meurt le 24 mai 1963, d'une crise cardiaque lors d'une séance d'enregistrement à Chicago.

L'œuvre d'Elmore James, l'une des plus importantes du blues de l'après-guerre, est disponible en deux coffrets qui se suivent chronologiquement : *The Classic Early Recordings 1951-1956* (Ace) et *King of the Slide Guitar* (Charly).

Gérard HERZHAFT

Copyrighted material

JAMES HARRY (1916-1983)

Comme Benny Goodman, dans l'orchestre de qui il devint un soliste vedette dès 1937, comme Glenn Miller, Artie Shaw, Jimmy et Tommy Dorsey, le trompettiste Harry James fait partie de ces musiciens blancs dont le nom est indissociable de l'extraordinaire popularité, aux États-Unis et dans le monde entier, du jazz au début des années1940. Virtuose de l'ère swing, il allait poursuivre — après le paroxysme aux allures d'émeute des concerts new-yorkais de 1943 — une carrière où le succès semblait participer de la routine, et cela jusqu'au début des années1950, dans les théâtres et cabarets de Las Vegas et Lake Tahoe.

Né le 15 mars 1916 à Albany (Georgie), Harry Haag James fut plongé d'emblée dans le monde du spectacle — jusqu'à son second prénom, qui faisait référence au Mighty Haag Circus dans lequel son père était chef d'orchestre et sa mère, acrobate. À quatre ans, il fut « le plus jeune contorsionniste du monde » ; deux ans plus tard, il jouait de la batterie dans l'orchestre paternel. En 1924, il commençait d'étudier la trompette. Quelques années plus tard, il dirigeait à son tour un orchestre de cirque. À quinze ans, il est lauréat d'un concours d'orchestres et commence de travailler dans des orchestres itinérants. Après avoir fait partie des orchestres de Joe Gale, Logan Hancock et Herman Waldman, il est engagé en 1935 par le batteur Ben Pollack — qui fut aussi le « découvreur » de Benny Goodman. En 1937, le jeune trompettiste entre dans l'orchestre Goodman, qui comprenait, entre autres solistes prestigieux, le batteur Gene Krupa, le trompettiste Ziggy Elman, le vibraphoniste Lionel Hampton et le pianiste Teddy Wilson. Deux

Copyrighted material

ans plus tard, sur le conseil du clarinettiste-leader, il forme un grand orchestre, dont les débuts sont commercialement catastrophiques.

À la fin de 1941, le chef d'orchestre débutant consent à quelques aménagements et atténue les stridences et martèlements de sa formation par une importante section de cordes. Quelques semaines plus tard, il triomphe avec une version orchestrale d'une chanson célèbre d'Al Jolson, *You Made Me Love You*, qui s'impose parmi les meilleures ventes de disques. Son succès sera contemporain de la mode adolescente du *jitterbug*, à la fois style de danse et tenue vestimentaire. Vedette du film *Le Bal des sirènes*, il participera à *The Benny Goodman Story* en 1956, et, en 1961, à *The Ladies' Man* de Jerry Lewis, sans compter tous les courts métrages et documentaires musicaux auxquels il fut associé pendant une vingtaine d'années. Il meurt à Las Vegas le 5 juillet 1983.

Si, pour le grand public qui fit sa fortune, son nom est indissociable de mélodies populaires comme *Ciribiribin*, *Le Vol du bourdon* ou *Le Carnaval de Venise*, qui furent autant de tremplins ou d'écrins pour sa virtuosité acrobatique, on ne saurait oublier qu'il fut d'abord un remarquable trompettiste de jazz, au style formé sous la double influence de Louis Armstrong et de Harry Edison. Outre le brio, la vélocité, ce sont la qualité de son vibrato, les nuances de sa sonorité, le lyrisme de ses improvisations qu'il conviendrait de souligner. Travail de soliste à quoi il faut ajouter l'excellence des grands orchestres qu'il dirigeait, mêlant dans son répertoire d'inévitables morceaux de bravoure à des arrangements de jazz dignes d'un Count Basie, souvent dus, d'ailleurs, à des orchestrateurs réputés. Parmi les chanteurs qui firent partie de son orchestre, on peut citer Dick Haymes, Helen Forrest et Frank Sinatra.

Copyrighted material

Philippe CARLES

Copyrighted material

JAMES SKIP (1902-1969)

Avec sa voix de tête, son apparence fragile et son jeu de guitare irrégulier, florilège de notes saccadées, d'arpèges sur des rythmes brisés, Skip James apparaît comme un des plus étranges stylistes du Delta blues. Sa personnalité sombre et mélancolique se reflète dans des compositions bouleversantes comme *Hard Time Killin' Floor Blues* – le meilleur blues sur la Dépression de 1929 –, *Devil Got My Woman* – que reprendront Johnny Temple ou Robert Johnson –, le lugubre *Cypress Grove Blues*.

Nehemiah Curtis James, né le 21 juin 1902 à Yazoo City (Mississippi), dans une région isolée du Delta, est le représentant le plus connu du « Bentonia sound », un style de blues local qu'il partage avec Henry Stuckey ou Jack Owens mais que ses talents ont porté à des sommets de subtilité. Au début des années 1930, il tente une carrière professionnelle à Jackson, la capitale du Mississippi, fréquente les musiciens locaux et réussit en février 1931 à enregistrer dix-huit titres, presque autant de chefs-d'œuvre (réunis sur *The Complete Early Recordings of Skip James-1931*, Yazoo). Mais ces disques se vendent très mal et Skip demeure dans l'ombre tandis que nombre de ses idées voire de ses blues sont repris et signés par d'autres avec davantage de gloire et de profit. Désabusé et aigri, Skip James abandonne la musique, devient pasteur baptiste et subsiste de divers métiers manuels.

Comme d'autres grands du Delta blues, Skip James sera redécouvert par de jeunes amateurs nordistes, en 1963. Malgré un cancer qui le ronge, il fait alors des apparitions saisissantes dans les

Copyrighted material

principaux festivals de blues aux États-Unis et en Europe, où son blues profond et sévère, solennel et austère émeut et conquiert de vastes auditoires. Il enregistre quelques puissants albums pour le label Vanguard, d'un niveau aussi remarquable que ses séances de 1931 : *Today !*, *Devil Got My Woman*. Une de ses compositions, *I'm So Glad*, est reprise par Eric Clapton et son groupe Cream dans l'album *Fresh Cream* (1966) ; elle devient un énorme succès du rock dont les royalties permettront à Skip James de payer ses notes d'hôpital. Il meurt à Philadelphie le 3 octobre 1969.

Gérard HERZHAFT

Copyrighted material

JARRETT KEITH (1945-)

Pianiste, compositeur et chef d'orchestre, l'Américain Keith Jarrett est considéré comme l'un des musiciens de jazz les plus originaux et prolifiques de la fin du xx^{e} siècle. Il est également un grand pianiste classique.

Keith Jarrett naît le 8 mai 1945, à Allentown, en Pennsylvanie. Enfant prodige, il commence à étudier le piano dès l'âge de trois ans, donne son premier récital quatre ans plus tard, et se produit comme musicien professionnel alors qu'il est encore à l'école élémentaire. Il s'initie parallèlement aux percussions, au vibraphone et au saxophone soprano. En 1962, il s'établit à Boston, où une bourse lui permet d'étudier un an à la Berklee School of Music. Il forme son propre trio de jazz, puis s'installe à New York en 1964, où il joue avec Tony Scott et Roland Kirk. Art Blakey le remarque et lui propose à la fin de 1965 de rejoindre les Jazz Messengers ; Keith Jarrett joue durant trois mois au sein de cette prestigieuse formation (*Buttercorn Lady*, 1966), puis rejoint en 1966 le quartette du saxophoniste Charles Lloyd, au sein duquel il restera jusqu'en 1969, comme pianiste mais aussi au saxophone soprano et à la batterie (*Dream Weaver*, 1966 ; *Forest Flower*, 1966 ; *Charles Lloyd in the Soviet Union*, 1967). C'est à cette époque qu'il enregistre ses premiers albums sous son nom, parmi lesquels les célèbres *Life Between the Exit Signs* (1967) et *Restoration Ruin* (1968), dans lequel il chante et joue de plusieurs instruments. Après avoir quitté Charles Lloyd, il effectue en Europe une tournée avec un trio auquel appartiendront épisodiquement le contrebassiste Jean-François Jenny-Clark et le batteur Aldo Romano.

Copyrighted material

La consécration arrive lorsqu'il rejoint Miles Davis en juin 1970, pour une série de concerts et plusieurs albums ; il reste avec Miles jusqu'à la fin de 1971 (*Directions*, 1970 ; *Live/Evil*, 1970 ; *Miles Davis at Fillmore*, 1970). Bien qu'il apprécie peu les instruments amplifiés, il joue de l'orgue et du piano électriques, acceptant ainsi de faire quelques concessions pour travailler avec le célèbre trompettiste, dont l'ensemble comporte d'autres grands claviéristes de jazz fusion, comme Chick Corea et Herbie Hancock.

Dans la première moitié des années 1970, Keith Jarrett dirige ses propres groupes, et se produit ainsi avec le saxophoniste Dewey Redman, le contrebassiste Charlie Haden et le batteur Paul Motian. Il effectue des tournées et enregistre avec le saxophoniste norvégien Jan Garbarek (*Luminessence*, 1974 ; *Belonging*, 1974 ; *Arbour Zena*, 1975 ; *My Song*, 1977 ; *Nude Ants*, 1979). Il expérimente une large gamme de procédés tonals et structuraux, entame parallèlement une longue série de concerts en solo caractérisés par de longues improvisations (*Facing You*, 1971 ; *The Köln Concert*, 1975 ; *Sun Bear Concerts*, 1976 ; *Spirits*, 1985 ; *Dark Intervals*, 1987 ; *Vienna Concert*, 1991). Il compose également des pièces de musique de chambre ainsi que des œuvres symphoniques. À partir de 1983, Keith Jarrett se produit en trio avec le contrebassiste Gary Peacock et le batteur Jack DeJohnette (*Standards*, 1983 ; *Still Live*, 1986 ; *The Cure*, 1990). Dans les années 1980, il commence à donner des récitals classiques et interprète les œuvres de compositeurs aussi divers que Jean-Sébastien Bach, Domenico Scarlatti, Ludwig van Beethoven, Georg Friedrich Haendel, Dmitri Chostakovitch, Arvo Pärt ou Samuel Barber. Des problèmes de santé l'obligent à restreindre ses activités à partir de 1996. Le pianiste continue toutefois à enregistrer, notamment en duo avec son ami Charlie Haden pour les albums *Jasmine* (2010) et *Last Dance* (2014), et à se produire sur scène en solo ou en trio, comme en

Copyrighted material

témoigne l’album live *Somewhere* (2013) où il retrouve ses collaborateurs Jack DeJohnette et Gary Peacock, trente ans après le premier enregistrement du fameux trio.

Dans sa discographie comme leader, on mentionnera encore : *Somewhere Before* (1968), *Expectations* (1971), *Fort Yawuh* (1973), *In the Light* (1973), *At the Deer Head Inn* (1993), *Tokyo ’96* (1996).

E.U.

Copyrighted material

JAZZ

Introduction

Le jazz est aujourd'hui universellement répandu. Ses plus célèbres noms – Louis Armstrong, Duke Ellington, Charlie Parker, John Coltrane, Miles Davis – figurent parmi les plus grands artistes du xx^{e} siècle. Réservé jusqu'aux années 1930 à une élite d'initiés à la ferveur jalouse, le jazz a gagné un public immense. Il constitue un des grands courants esthétiques du monde moderne, né de la musique, mais l'enrichissant de données originales.

Le mot jazz recouvre une réalité difficile à cerner. Historiquement, le jazz est apparu, au lendemain de la Première Guerre mondiale, comme le mode d'expression privilégié du groupe afro-américain : c'est l'expressivité de ce groupe et ses tendances profondes qu'il traduit ; et ce sont les structures musicales créées ou empruntées par lui qu'il utilise.

De là vient la contradiction qui affecte toute son évolution. En tant qu'art, il tend à dégager un certain nombre de principes universels qui lui ont permis de déborder la société afro-américaine, d'être pratiqué et aimé par les Blancs des États-Unis puis par les Européens et les Asiatiques. Mais, lié à des valeurs issues de cette société, cultivé essentiellement par elle – tous les grands créateurs, en jazz, sont des Noirs –, mettant en œuvre une matière musicale constituée, avant tout, par ses choix, le jazz dépend aussi bien de son histoire que d'un développement formel spécifique.

Copyrighted material

On comprend dès lors que sa situation soit, de nos jours, assez confuse. Un certain jazz, fortement culturalisé, se perpétue, avec ses « écoles » – « vieux style », « middle jazz », « bop », « cool », « free »... Une musique contestatrice, née dans l'avant-garde artistique et politique de la société noire moderne et qui refuse même le nom de jazz, s'est dressée contre la précédente. Parallèlement, le folklore noir, centré sur le blues ou le climat du blues, et d'où le jazz, autrefois, sortit, a connu un succès sans précédent, et suscité, auprès des jeunes Blancs, des formes dérivées dont l'ensemble constitue la « pop music » : celle-ci, en retour, a séduit les jazzmen les plus avancés, qui ont parfois tenté de la combiner à leur art. L'esprit du jazz, ainsi, a envahi presque toute la musique, même celle qui est dite classique ; mais les contours de la notion de jazz n'ont jamais été aussi fuyants.

1. Tentative de description

Le seul critère du jazz que musiciens et critiques soient parvenus à avancer est celui du *swing* : les traits les plus caractéristiques de la musique afro-américaine – traitement du son, *blue note* – ne peuvent, sans lui, s'organiser en jazz ; et inversement le swing, indépendamment de ces traits caractéristiques, suffirait à faire « jazzer » une musique.

• Le swing

Le mot swing signifie « balancement ». Tel quel, il renvoie donc à une réalité vécue dont il suggère la transposition imagée : le swing est une dimension euphorique de la musique, qui engendre, chez l'auditeur, la sensation de rebondir d'un temps sur l'autre, d'être continûment « balancé », sans la moindre crainte d'une rupture qui

Copyrighted material

troublerait son bonheur. Ces métaphores dévoilent une dualité entre, d'une part, un élément de permanence – la continuité de ce sur quoi l'on rebondit, la régularité du balancement – et, d'autre part, un élément d'instabilité qui, par contraste, permet d'affirmer le balancement et de le nourrir.

Cette dualité s'incarne très clairement dans l'organisation même de la formation de jazz. La permanence y est établie par la section rythmique – batterie, contrebasse à cordes, guitare, piano –, qui s'attache à fournir une pulsation régulière ; l'instabilité, par la section mélodique – cuivres et saxophones –, dont le phrasé s'articule sur cette pulsation tout en contrastant avec elle.

Le swing est la fusion parfaite de cette dualité et l'animation de ses échanges intérieurs. On comprend ainsi qu'il ne puisse être précisément défini et noté, sur une partition, par exemple. Très longtemps, on a voulu réduire le jazz à l'usage systématique de la syncope – émission anticipée d'une note se trouvant ainsi attaquée entre deux temps. Mais il ne suffit pas qu'il y ait syncope pour qu'il y ait swing – lequel au demeurant n'implique pas nécessairement la syncope ; il faut que celle-ci participe à l'élan vécu qui porte le discours mélodique. Bien des musiques syncopées ne « swinguent » pas et, si la syncope est fréquente en jazz, c'est simplement parce qu'elle manifeste, sur le plan de la transposition écrite, cet antagonisme vivant qui le constitue.

Le swing ne saurait donc être déterminé de manière que l'on puisse automatiquement le produire ; mais on a tenté, en revanche, d'en fixer les conditions d'apparition : équilibre heureux entre la tension et la détente intérieure, précision dans l'attaque, bonne mise en place des accents rythmiques, inflexions instrumentales. Ce n'était que pousser la description sans pour autant définir. Plus

Copyrighted material

fermes apparaissent les observations établies en fonction de la pulsation rythmique : le swing serait favorisé par la mesure à quatre temps et l'accentuation du contretemps, c'est-à-dire du deuxième et du quatrième temps de cette mesure. Mais, à partir de la fin des années 1950, les jazzmen ont volontiers recouru aux mesures à trois, cinq, six, sept temps, etc., sans que le sentiment de swing se soit évanoui.

• L'improvisation

On a parfois caractérisé le jazz comme musique improvisée, ce qui mérite examen. Si par improvisation on entend musique inventée sur-le-champ à l'intérieur de certaines données (tempo, canevas harmonique), on ne dévoile pas une dimension constitutive du jazz, mais son aspect le plus fréquent. Nombre de chefs-d'œuvre – ceux de Duke Ellington, par exemple – résultent en effet d'un effort d'écriture musicale, et beaucoup de jazzmen, en réalité, ne font que rééditer, note pour note, des improvisations antérieures : c'est le cas de bien des solos de Louis Armstrong, parvenus à un point de beauté et d'équilibre qui résiste au changement.

Mais, puisque l'œuvre de jazz se déroule dans le temps vécu, on peut aussi affirmer qu'elle n'est jamais tout à fait semblable, même si les musiciens ne s'attachent qu'à répéter une interprétation fixée depuis plusieurs années. Le climat intérieur, lui, a pu changer, et des modifications, imperceptibles souvent, suffisent à renouveler ce qu'on croyait cent fois entendu. En ce sens, alors, l'improvisation se confond avec la vie même du swing.

• Le traitement sonore

Copyrighted material

Né, pour l'essentiel, du folklore du blues et du spiritual, le jazz instrumental a tendu, tout naturellement, à transposer les inflexions et la souplesse de l'art vocal afro-américain. L'instrument y est moins étudié en fonction de ses données spécifiques que de ses possibilités expressives. D'où, en général, des techniques non orthodoxes par rapport aux normes de la musique classique, et l'abondance des effets obtenus soit naturellement – glissando, vibrato appuyé, *growl* (grincement), étranglements sonores –, soit artificiellement, par l'usage des sourdines pour les cuivres (sourdine « wa-wa » notamment). C'est ce traitement qui fait que les jazzmen, sur leurs instruments, semblent souvent gémir, crier, s'efforcer de séduire, parler : d'un musicien qui « prend un bon solo » on dit qu'« il raconte une histoire ». Ainsi réapparaît, encore, la dimension existentielle du jazz.

En ce sens, il permet, beaucoup plus profondément que toute autre musique, l'identification de l'instrument au musicien. Chaque instrumentiste a sa manière de « sonner », et aucun connaisseur ne saurait, par exemple, même sur une note, confondre Coleman Hawkins, Lester Young, Stan Getz, Sonny Rollins ou John Coltrane, qui, tous les cinq, jouent pourtant du saxo ténor. De même, la sonorité de l'orchestre de Duke Ellington est irréductible à celle de l'orchestre de Count Basie, bien que leur définition instrumentale soit semblable.

• Y a-t-il une essence immuable du jazz ?

Swing, improvisation, traitement de la matière sonore, tels qu'ils viennent d'être décrits, renvoient cependant à une image du jazz qui couvre, avant tout, la période allant de 1930 à 1960. C'est durant ces années que le jazz s'est le mieux constitué en art autonome et accompli. Si la période antérieure à 1930 compte de nombreux

Copyrighted material

chefs-d'œuvre, dus surtout à Louis Armstrong, le jazz n'y a pas encore dégagé cette perfection dans la conception rythmique qui permettra au swing, par la suite, de s'épanouir totalement.

À partir de 1960, par ailleurs, une césure brutale se produit et l'on voit beaucoup de jeunes musiciens noirs rejeter la pulsation régulière du tempo, brisant ainsi le deuxième terme de la dualité sur laquelle se fonde le swing. Cette révolution s'opère au nom d'un esprit d'improvisation généralisé : le musicien ne s'en remet qu'à son « sentiment intérieur » qui gouvernera le discours ; seul compte l'élan psychologique, avec ses tensions et ses dépressions, ses accélérations et ses stagnations. Ainsi l'univers de la contrainte musicale est-il pratiquement rejeté au profit de la spontanéité intérieure, et le jazz s'immerge-t-il de plus en plus dans le vécu. À la notion de swing se substitue, comme concept clé, celle de *feeling*.

On ne doit pas en conclure que le jazz est mort – même si le mot lui-même, assimilé à un passé d'oppression, est, dans l'avant-garde, un peu discrédité – mais qu'il change de statut. C'est pourquoi décrire la totalité de ce qui est, aujourd'hui, recouvert par le terme jazz est devenu impossible. On peut simplement dire qu'il y a jazz lorsque se rencontrent, dans le domaine de la musique, certaines constantes : primauté de la pulsion vitale, expressionnisme du son et identification de l'instrument à la personne du musicien, place privilégiée accordée à des instruments tels que saxophones, cuivres, contrebasse, batterie, piano et à des groupes instrumentaux spécifiques.

2. La création en jazz

Le jazz est né de la société afro-américaine ; mais comme il témoigne d'une évolution formelle propre et a suscité des créateurs

Copyrighted material

originaux, il est un art plus qu'un folklore, un art surgi d'un folklore. Celui-ci – spiritual, blues, *gospel*, *rhythm and blues* – a poursuivi parallèlement son propre développement et continue d'envelopper le jazz. Des échanges constants vont de l'un à l'autre. Mais il n'y a de jazz qu'à partir d'une intention créatrice, et l'évolution du jazz est, au premier chef, celle du langage jazziste.

• Créer

Faire du jazz, c'est, au niveau le plus simple, insuffler le swing à une matière musicale quelconque. Ainsi, Jelly Roll Morton, un des premiers jazzmen, déclara : « Le jazz est un style, non une composition. N'importe quelle musique peut être interprétée en jazz, du moment qu'on sait s'y prendre. Ce n'est pas ce que vous jouez qui compte, mais la façon dont vous le jouez. » Interpréter avec swing, c'est ce que l'on demande, dans un grand orchestre, aux musiciens de pupitre qui suivent une partition. Mais créer en jazz, c'est improviser avec swing à partir d'un thème donné. Ce thème repose, en général, sur une structure harmonique simple. Il est, fort souvent, constitué par le refrain (« chorus ») d'un air de la variété américaine, d'où l'expression « prendre un chorus », qui veut dire : improviser sur les harmonies d'un refrain. Les solos improvisés sont constitués de un, deux, cinq, dix chorus successivement enchaînés.

L'improvisation ressortit donc à la variation. Cette variation, comme il en va parfois chez Armstrong, peut se limiter au déplacement de quelques accents du thème. Dans les années 1930, les jazzmen – Coleman Hawkins par exemple – paraphrasent la mélodie initiale en exploitant les virtualités de son sol harmonique. À partir de Lester Young, de Charlie Parker et du « bop », les musiciens se sont efforcés de réinventer un discours mélodique personnel en partant des accords de base d'un thème, de fait assez

Copyrighted material

vite oublié. Quant au free jazz, il s'efforce à une improvisation totale, sans contraintes structurelles, et substitue à l'esprit de variation la quête d'une absolue spontanéité.

• Schémas et formes

La moitié, au moins, du répertoire des jazzmen repose sur la grille harmonique du blues de douze mesures, abordé sur les tempos. Viennent ensuite les thèmes fondés sur la structure dite « anatole », soit trente-deux mesures réparties en séquences de huit et ainsi disposées : AABA. C'est le schéma usuel des refrains de variétés aux États-Unis (*I Got Rhythm*). Les jazzmen utilisent également toutes sortes de dérivés – huit, seize mesures, etc. – qui ont en commun d'être toujours des multiples de quatre. Contre cette routine de la « carrure », certains musiciens se sont élevés en composant des thèmes d'un nombre impair de mesures.

Bien souvent, l'esprit de la mélodie initiale est abandonné : celle-ci n'est plus qu'un prétexte et ne sert qu'à poser une grille harmonique. Les jazzmen, alors, remplacent, à l'occasion, l'énoncé d'un thème par une succession de *riffs* – segments, inlassablement repris, de deux ou quatre mesures –, lesquels se plient à toutes les grilles et possèdent une grande valeur dynamique. De même, certains jazzmen – à l'instar de Miles Davis ou de John Coltrane –, qui cultivent un jazz extatique ou incantatoire, improvisent-ils fréquemment moins sur un thème que sur une brève séquence de trois ou quatre accords, ou sur des gammes modales.

Le jazz de moyenne ou grande formation, qui a recours aux partitions écrites, emploie le même matériel initial, mais en l'ornant de passages ouvragés, introductions, interludes, codas. Les partitions, dites arrangements, élaborent, en général, une

Copyrighted material

orchestration du thème, prévoient quelques moments d'ensemble et l'accompagnement des solos réservés aux meilleurs improvisateurs de la formation. Les orchestrations ordinaires cultivent surtout les contrastes dynamiques de timbres entre les diverses sections instrumentales. Mais certains arrangeurs – tels Duke Ellington ou Gil Evans – ont élaboré des climats sonores plus raffinés, par l'organisation plus subtile des timbres.

Un musicien, André Hodeir, s'est appliqué à un jazz totalement composé, plutôt qu'arrangé, et gouverné par des soucis formels plus riches et plus rigoureux que le simple schéma « thème et variation ». D'autres, comme Gunther Schuller, ont rêvé d'un « troisième courant » (*third stream music*, expression pour la première fois utilisée en 1957) qui ferait la synthèse du jazz et de la musique classique ; il a ainsi écrit une partition sur laquelle le Modern Jazz Quartet devait improviser dans un contexte dodécaphonique. Ces tentatives restent marginales.

• Instruments et cadres instrumentaux

Si l'on omet certaines recherches d'orchestration novatrices, qui font appel à des instruments comme le hautbois ou la harpe, et des interprétations d'avant-garde qui s'enivrent d'instruments exotiques, le matériel instrumental du jazz est d'une assez grande sobriété. Y prédominent les cuivres – où règne la trompette – et les saxophones – où règne le saxo ténor. Sur le plan rythmique, on trouve, bien entendu, la batterie et la contrebasse à cordes, tandis que piano et guitare appartiennent aussi bien à la section rythmique qu'à la section mélodique. Des instruments ont connu une progressive défaveur : la clarinette par exemple ; d'autres, comme l'orgue et la flûte, se sont parfois imposés. Violons et cordes ne jouent qu'un rôle épisodique.

Copyrighted material

Les petites formations ne sont bien souvent que des rencontres de circonstance, simples additions de solistes venus pour improviser (on dit : « faire une *jam session* »), ou réunions de musiciens habitués à « sentir » ensemble et improvisant dans le même esprit : ainsi les petites formations « bop ». Certaines, au contraire, témoignent d'une disposition préétablie, soit par tradition – ainsi la petite formation « vieux style » s'organise autour du trio cornet à pistons- clarinette-trombone –, soit par une intention d'arrangement et le souci d'une sonorité originale : ainsi les petites formations ellingtoniennes, réductions de l'orchestre de Duke, le trio de Nat King Cole, le Modern Jazz Quartet de John Lewis...

Le grand orchestre – ou « big band » – s'établit selon une organisation à peu près immuable : quatre ou cinq saxophones (alto, ténor, baryton) et parfois une clarinette, qui constituent la section d'anches ; une section de trois ou quatre trompettes, une section de trois trombones, la section rythmique. Cette disposition intangible implique, sur le plan musical, une esthétique peu portée aux renouvellements en profondeur. Aussi est-ce à l'intérieur des moyennes formations, plus riches en possibilités que les « combos » (petites formations) et moins institutionnalisées que les big bands, que se sont développées les recherches d'écriture les plus novatrices : ainsi l'orchestre Capitol de Miles Davis (qui donnera naissance à *Birth of the Cool*) ou le Jazz Group de Paris d'André Hodeir.

3. Histoire du jazz

Le jazz est issu de plusieurs courants. À travers le folklore vocal, spiritual et blues, et quelques souvenirs de percussion africaine, s'élaborent l'animation spécifique du swing et un certain nombre de

Copyrighted material

thèmes qui appartiendront en propre à la musique afro-américaine. Ce folklore surgit simultanément, à la fin du XIX^e^ siècle, en plusieurs endroits du sud des États-Unis. Mais c'est à La Nouvelle-Orléans, aux alentours de 1900, que naît l'art instrumental du jazz.

Cette ville, fort animée, connaissait une vie musicale importante, fondée essentiellement sur un répertoire français de marches, quadrilles et autres danses à la mode. Les Créoles en étaient les principaux exécutants. Les Noirs, enfermés dans le quartier de Perdido, s'amusèrent à recréer, selon leur sensibilité et leur malice, les airs qu'ils entendaient, s'assemblant en des orchestres d'instruments bricolés (banjos faits d'une boîte à fromage, contrebasses obtenues à partir d'un tonneau) que l'on dénommait « spasm bands ». À partir des brisures et des syncopes que les Noirs avaient apportées à ce répertoire, une nouvelle formule s'élabora, le *ragtime* (morceau de piano déhanché, écrit autour de trois thèmes), qui fit fureur dans les bars de Storyville, le quartier réservé de La Nouvelle-Orléans.

Parallèlement, enfin, aux spasm bands existaient des fanfares noires, qui exécutaient des marches, des quadrilles, ainsi que des morceaux composés par des pianistes de Storyville. Ces ensembles se produisaient notamment pour des défilés, des enterrements, des pique-niques, des réunions électorales, des bals de banlieue. Grâce à leur réputation, ils finirent par forcer les portes des « saloons » et dancings de La Nouvelle-Orléans. C'est dans leurs rangs qu'il faut chercher les premiers noms célèbres du jazz : le trompettiste Buddy Bolden, puis les cornettistes Freddie Keppard et Bunk Johnson.

Hormis quelques reconstitutions laborieuses, on ne possède pas de documents enregistrés sur cette préhistoire du jazz. Quant au mot lui-même, il apparut seulement vers 1915, dérivé, sans doute, d'un

Copyrighted material

terme d’argot qui désignait l’acte sexuel. Ce n’est que dans les années 1920 que son emploi sera généralisé et qu’il recouvrira la nouvelle musique noire, au répertoire mêlé, à la fois blanc et noir, mais à la démarche instrumentale et rythmique déjà très originale.

• Le « vieux style » (1917-1930)

En 1917, le gouvernement fit fermer Storyville. Ce fut l’exode massif des musiciens de La Nouvelle-Orléans vers le Nord, à Chicago, où s’épanouit, en fait, ce que l’on a appelé le style Nouvelle-Orléans. La région était prospère et les cabarets s’enrichissaient de l’argent dépensé par les gangsters. Parallèlement, une école de pianistes noirs se développa à New York, véritable carrefour d’influences et d’artistes qui, à partir de 1930, prendra comme capitale du jazz la relève de Chicago. Le style Nouvelle-Orléans, et plus généralement tout le vieux style (c’est-à-dire le Nouvelle-Orléans et ses diverses adaptations), repose d’abord sur une improvisation collective polyphonique : le trompettiste ou le cornettiste énonce le thème et conduit l’ensemble, le clarinettiste dessine des broderies, le tromboniste établit des lignes de basses puissantes et amples. L’usage du solo ne se répandra que petit à petit. Le jeu de ces musiciens est simple et bien posé à l’intérieur d’une mesure à deux temps (*two beats* : le premier temps est marqué par le cornet et le trombone, le second, ou *afterbeat*, est accentué par la section rythmique). Le répertoire comprend aussi bien le blues (*Royal Garden Blues*) que le spiritual (*When the Saints*), le ragtime (*Maple Leaf Rag*), des compositions de jazzmen (*Muskrat Ramble* de Kid Ory) et des airs à la mode.

De 1924 à 1930 s’élabora aussi le style dit Chicago : c’était en fait la musique de jeunes Blancs épris du style Nouvelle-Orléans et s’efforçant de le recréer tout en le décantant. À partir des années

Copyrighted material

1930, le vieux style tomba dans l'oubli. Il fut relancé en 1938 grâce à une session organisée par le critique français Hugues Panassié autour de Tommy Ladnier, Milton « Mezz » Mezzrow et Sidney Bechet, puis, à partir de 1940, par de jeunes Blancs américains amoureux du passé de leur nation. Ce mouvement, appelé « revival », dure encore et nombre de jeunes orchestres se réclament toujours du vieux style (on a tendance à recouvrir ces reconstitutions du terme de « Dixieland »).

L'on ne peut juger les jazzmen de la préhistoire. Le plus prestigieux de la seconde génération est le trompettiste Louis Armstrong. Mais c'est l'orchestre du cornettiste King Oliver, avec les clarinettistes Jimmie Noone et Johnny Dodds, qui fixe le mieux l'esprit du style Nouvelle-Orléans, grâce à ses enregistrements de 1923 (*Canal Street Blues*). Les Red Hot Peppers du pianiste créole Jelly Roll Morton témoignent des premières recherches, fort savoureuses, d'arrangements pour petit orchestre (*The Chant*). Au saxo soprano et à la clarinette, enfin, Sidney Bechet déploya un style généreux et flamboyant qui, lorsqu'il s'installa à Paris en 1949, jouant avec l'orchestre « revival » de Claude Luter, fit de lui une vedette populaire (*Really the Blues*, *Blues in Third*).

Le meilleur jazzman de style Chicago est sans conteste le cornettiste Bix Beiderbecke (*Mississippi Mud*), au jeu sobre et chantant. Quant à l'école de New York, on lui doit les pianistes au jeu *stride* (main gauche ambulante, marquant les temps pairs dans la basse et les temps impairs dans le médium), Willie « the Lion » Smith, James P. Johnson (à ne pas confondre avec Pete Johnson, pianiste de boogie-woogie), et, surtout, le joyeux Fats Waller (*Alligator Crawl*).

• Le « middle jazz » (1930-1944)

Copyrighted material

Le jazz s'évade de l'intimité du cabaret pour s'intégrer à l'univers du spectacle et animer les grands dancings populaires, à New York notamment (Savoy, Cotton Club). Il entreprend de se discipliner et de s'établir en formations plus spectaculaires, donc plus étoffées : les années 1930 sont celles du grand orchestre ou big band. Le jazz, aux États-Unis, connaît une vogue croissante qui culminera avec, le 16 janvier 1938, le concert historique de l'orchestre du Blanc Benny Goodman au Carnegie Hall de New York, salle de concerts classiques fréquentée par la haute société. Le jazz devint synonyme de joie de vivre et l'on appellera « époque swing » la période qui va de 1938 à 1944, pour y marquer la prédominance du souci d'euphorie rythmique.

La musique du « middle jazz » – classicisme du jazz, milieu de son histoire – s'impose, en général, par sa robustesse sans complexe, sa sensualité séductrice, son entrain inépuisable. Elle suscite à la fois des solistes spectaculaires et de grands orchestres bien rodés, soucieux, avant tout, de favoriser la danse par la qualité de leur swing. Celui-ci parvient à ses meilleures conditions d'éclosion, les musiciens tendant à délaisser les deux temps contrastés du vieux style pour une mesure à quatre temps égaux, autorisant un rebondissement bien plus souple (*four beats*).

Le premier en date de ces orchestres est celui de Fletcher Henderson, apparu, sous forme encore réduite, dès 1924. C'est Henderson qui mit au point cette conception générale de l'arrangement sur laquelle les grands orchestres actuels vivent encore (*King Porter Stomp*). Il faut citer, à sa suite, les formations de Jimmie Lunceford (*For Dancers Only*), Chick Webb (*A-tisket, A-tasket*), Benny Goodman (*Sing, Sing, Sing*). Mais ce sont surtout celles de Duke Ellington et de Count Basie qui dominent le secteur du grand orchestre.

Copyrighted material

Le pianiste Duke Ellington, usant des timbres de sa propre formation comme d'un instrument personnel, a inventé un jazz à la fois viril et raffiné, composant, en collaboration, parfois, avec l'arrangeur Billy Strayhorn, un univers tantôt sauvage (*Ko-Ko*), tantôt voluptueux (*Mood Indigo*), parfois funèbre (*Black and Tan Fantasy*), joyeusement emporté (*Rockin' in Rhythm*) ou sentimental (*Sophisticated Lady*). À partir de 1945, il a essayé d'élargir les possibilités expressives de son art en composant de vastes suites pour orchestre (*Black, Brown and Beige*). Son orchestre a retenu quelques-uns des solistes les plus représentatifs du middle jazz : le saxo alto Johnny Hodges, le clarinettiste Barney Bigard, le saxo ténor Ben Webster, le saxo baryton Harry Carney, le tromboniste « Tricky » Sam Nanton, le cornettiste Rex Stewart et le trompettiste Cootie Williams, pour qui il a écrit un chef-d'œuvre, *Concerto for Cootie*.

Count Basie, un autre pianiste, est le représentant essentiel du style « Kansas City », où l'arrangement à la Fletcher Henderson est repensé à travers un goût très affirmé pour le blues, le boogie-woogie et l'utilisation des riffs. Le jazz de l'orchestre de Basie est avant tout souple et dynamique (*One O'Clock Jump, Tickle-toe, Swingin' the Blues*). Après une petite éclipse dans les années quarante, le big band prendra en 1952 un nouveau départ, développant encore sa puissance par la mise au point d'un vigoureux phrasé de masse (*Shiny Stockings*). La première phalange de Basie – antérieure à 1944 – rassembla, elle aussi, quelques-uns des plus prestigieux solistes du middle jazz : les trompettistes Buck Clayton et Harry Edison, le trombone Dicky Wells et, surtout, le saxo ténor Lester Young, au style à la fois détendu et fermement articulé, et qui, après avoir quitté l'orchestre, devait graver, en 1945, une des plus belles improvisations de l'histoire du jazz, *These Foolish Things*.

Copyrighted material

À l'opposé du jeu linéaire de Lester Young, il y a Coleman Hawkins, « père du saxo ténor », au style généreux et rhapsodique, et dont le *Body and Soul* constitue le manifeste de toute une école, où s'illustrèrent Don Byas, Illinois Jacquet et Ben Webster.

À l'ombre de Johnny Hodges, le plus prestigieux saxo alto middle jazz (*On the Sunny Side of the Street*), il y a Benny Carter, improvisateur élégant et fin (*Crazy Rhythm*). C'est dans cette période aussi que s'affirment le trompettiste Roy Eldridge et les deux noms les plus célèbres de la guitare, Charlie Christian (*Solo Flight*) et le « Manouche » français Django Reinhardt (*Nuages*). Quatre pianistes hors pair s'imposent également, l'un par son impétuosité – Earl Hines (*Rosetta*) –, l'autre par sa musicalité – Teddy Wilson (*Someday Sweetheart*) –, le troisième par la saveur robuste de son swing – Erroll Garner (*Caravan*) –, le quatrième par son imagination et sa virtuosité sans exemple – Art Tatum (*Get Happy*). Une chanteuse, riche de verve et de tempérament, entame une spectaculaire carrière : Ella Fitzgerald (*How High the Moon*) ; une autre énonce une amertume tragique qui la conduira à la mort : Billie Holiday (*Strange Fruit*).

La perfection rythmique de l'ère swing doit beaucoup aux batteurs (Jo Jones d'abord, batteur de Count Basie, Cosy Cole, Chick Webb et Sid Catlett), ainsi qu'aux bassistes Jimmy Blanton, de chez Ellington, et Walter Page, de chez Basie. Elle doit tout autant à cet ancien batteur devenu vibraphoniste, Lionel Hampton, tempérament inventif et bouillant qui, après avoir animé, à la fin des années 1930, de petites formations à l'admirable équilibre (*When Lights Are Low* est pour certains l'illustration exemplaire du swing), a dirigé un grand orchestre au tonus énorme, à défaut de moyens raffinés (*Flying Home*).

Copyrighted material

• Le be-bop (1944-1949)

Jazz direct, qui dispensa la joie dans les foyers puis, durant les hostilités, maintint le moral des troupes, le middle jazz restait lié au show business, en dépit de la subtilité et de la profondeur de bien des œuvres qu'il fit éclore. Le be-bop (ou, plus simplement, bop) naît d'une réaction de fierté : puisque le jazz est l'art du peuple afro-américain, il faut le traiter comme tel et traiter l'artiste comme un créateur, non plus comme un amuseur. Et puisque le jazz est un mode de création, il faut étudier ses possibilités et enrichir son langage.

Le be-bop – dont le nom, simple onomatopée, évoque une figure de batterie – commença à se développer dès 1942, à travers les efforts de jeunes musiciens – Charlie Christian, Thelonious Monk, Kenny Clarke notamment – qui se réunissaient au night-club Minton's Playhouse de Harlem. Parallèlement, Charlie Parker et Dizzy Gillespie, qui s'étaient rencontrés dans le grand orchestre de Earl Hines, s'attachaient, dans les cabarets de la 52^{e} Rue, à toutes sortes de nouveautés harmoniques et d'exercices de vélocité instrumentale. Porté par un certain nombre d'excentricités aimablement provocatrices, le be-bop connut un succès croissant qui atteignit son apogée en 1946.

Issu d'un travail sur la mélodie, l'harmonie et le rythme en jazz, le be-bop débouche sur un triple enrichissement. Sur le plan harmonique, les « boppers » explicitent, dans les grilles habituelles, des accords nouveaux sur les degrés de la gamme autres que la tonique et la dominante (accords de neuvième, de onzième, de quinte diminuée, etc.), ce qui accroît les possibilités offertes à l'improvisateur. Sur le plan mélodique, ils mettent au point un discours plus librement découpé, distribuant les accents rythmiques

Copyrighted material

avec une fantaisie inconnue jusqu'alors, se plaisant à un débit capricieux, riche en traits de virtuosité. Sur le plan rythmique, enfin, tout en conservant la pulsation régulière, ils incitent les batteurs à s'intégrer plus profondément au discours mélodique en y introduisant des ponctuations qui le troublent et le relancent à la fois. Le climat du be-bop est nettement romantique. Il traduit un arrière-plan d'inquiétude : celle de tout créateur interrogeant son art ; mais aussi celle du Noir, à qui la guerre a appris le monde et qui, ayant combattu aux côtés des Blancs, voit pourtant qu'il demeure une sorte de colonisé de l'intérieur ; celle du ghetto également, où s'enferment des jazzmen désireux de vivre leur musique jusqu'au bout, et qui, pour certains, a la saveur de la drogue.

Le bopper le plus important – et, avec Louis Armstrong et Duke Ellington, le plus grand créateur du jazz – est le saxo alto Charlie Parker. Improvisateur génial, tant sur tempo lent, où il épanouit un lyrisme mélodique aux lignes admirables (*Embraceable You*) et souvent pathétiques (*Lover Man*), que sur tempo vif, où son jeu bouillonnant ouvre de vertigineux abîmes (*Ko-Ko*), il élabore un langage sur lequel le jazz vivra durant quinze ans. Sonny Stitt, au même moment, l'imite fidèlement à l'alto, mais, lorsqu'il pratique le saxo ténor, se tourne plutôt vers Lester Young (*All God's Chillun Got Rhythm*). Il faut noter que les saxophones ténors de cette époque ont tous tenté la synthèse Parker-Young (Gene Ammons, Wardell Gray, Dexter Gordon...). Au piano, le meilleur répondant de Parker est Bud Powell (*Tempus Fugue-it*), tandis que Thelonious Monk et John Lewis attendent une heure de gloire qui sonnera quelques années plus tard. Le trompettiste Dizzy Gillespie est le second porte-drapeau du mouvement, déployant un jeu d'une fantaisie et d'une virtuosité étincelantes (*Groovin' High*). De 1945 à 1950, il dirige un grand orchestre qui vulgarise avec éclat les

Copyrighted material

principales trouvailles du bop (*Two Bass Hit, Manteca*). Auprès de Dizzy, le trompettiste Fats Navarro (*The Squirrel*) développe un jeu également ferme mais plus posé. Le tromboniste Jay Jay Johnson adapte avec bonheur les données du jeu bop à son difficile instrument (*Afternoon in Paris*). Sur le plan rythmique, Kenny Clarke, Max Roach et Art Blakey constituent le brelan maître de la batterie, et Ray Brown reprend, à la contrebasse, la place souveraine qu'avait tenue, à la période précédente, Jimmy Blanton. Une chanteuse, enfin, à la voix sensuelle et étonnamment ductile, tire un profit séduisant des trouvailles du bop : Sarah Vaughan (*Sassy's Blues*).

• L'intermède cool (1949-1954)

Le bop, tout à coup, semblant un peu s'essouffler, les Blancs durant quelques années vont occuper l'avant-scène, imposant une musique plus détendue et parfois assez formaliste : c'est le style « cool » (frais), dont la session enregistrée en 1949 pour le label Capitol par l'orchestre du trompettiste noir Miles Davis – transfuge du combo de Charlie Parker – constitue l'acte de naissance (l'album *Birth of the Cool* regroupera les plages enregistrées en 1949 et 1950). On rattache au cool l'école du pianiste blanc Lennie Tristano, qui pratique un jazz très intellectualisé, puis le groupe de la West Coast, jazzmen blancs qui se distinguent par leur parfaite technique et leur goût d'une musique fignolée, un peu académique.

Le cool utilise les apports du bop tout en faisant disparaître ses plus significatives aspérités. Plus que Charlie Parker, c'est Lester Young qu'il interroge, dans lequel il voit un modèle de musicalité et de pudique sensibilité. Il cultive une sonorité gracieuse, légèrement détimbrée, et répudie tout l'expressionnisme instrumental propre aux Noirs. Il se plaît, enfin, aux recherches d'écriture, débouchant

Copyrighted material

quelquefois sur des réussites d'une subtile qualité poétique – les interprétations de la session Capitol –, plus souvent sur des pages à l'élégance un peu scolaire.

Miles Davis, un des seuls Noirs du mouvement, en est le meilleur trompettiste (*Move*, dans *Birth of the Cool*), avec le Blanc Chet Baker (*My Funny Valentine*). Le saxo ténor est dominé par trois musiciens fortement inspirés de Lester Young : Stan Getz (*Early Autumn*), Zoot Sims (*Zootcase*) et Al Cohn (*Wee Dot*). Au saxo alto s'affirme le jeu fluide et très réfléchi de Lee Konitz (*Lover Man*), tandis que Gerry Mulligan s'impose à la fois comme un arrangeur de premier plan (*Jeru*) et comme le meilleur spécialiste, depuis Harry Carney, du saxo baryton, sur lequel il développe un style doux et mélodieux qu'il met particulièrement en valeur au sein de son quartette sans piano (*Bernie's Tune*). La période cool, enfin, marque l'apogée de deux grands orchestres, celui de Woody Herman, dont l'esthétique, avec plus de transparence, s'apparente à celle de Basie (*Four Brothers*), et celui de Stan Kenton, aux recherches ambitieuses mais moins probantes sur le plan du jazz (*Young Blood*). On peut citer également l'orchestre West Coast du trompettiste Shorty Rogers.

• Le renouveau bop (1954-1960)

En 1954, les Noirs reprennent en main ce qui est, tout de même, leur musique, en faisant retour au bop, un bop moins exubérant, plus décanté, mais peut-être plus violent : les sonorités se durcissent (hard bop), on cultive à nouveau un climat torride. Soucieux d'habiter leur héritage, les jazzmen noirs sollicitent, avec prédilection, l'esprit du blues et du gospel religieux, fort délaissé lors de la période précédente : d'où le nom de jazz « funky » (puant,

Copyrighted material

c’est-à-dire fortement expressif) ou de « soul jazz » (jazz de l’âme) que l’on donne volontiers à cette production.

D’anciens boppers parviennent au premier plan : le batteur Art Blakey avec ses Jazz Messengers (*Moanin’*), le bassiste Charlie Mingus, dont le groupe s’ouvre à une liberté collective qui prépare l’avant-garde (*Fables of Faubus*), le pianiste Thelonious Monk, dont le jeu abrupt mettra longtemps à être compris (*’Round About Midnight*, *Criss Cross*, *Blue Monk*).

Le trompettiste Miles Davis revient à un jeu moins éthéré et renoue avec le blues (*Bags’ Groove*), tandis que le pianiste John Lewis, avec son Modern Jazz Quartet, réorganise les données expressives du bop et, plus largement, de la tradition afro-américaine, selon les impératifs venus du cool – élégance linéaire de l’arrangement, mise au point minutieuse de l’exécution et des sonorités (*Django*).

De nouvelles vedettes noires, enfin, se révèlent : le trompettiste Clifford Brown, au style chaleureux et d’une grande souplesse harmonique (*George’s Dilemma*), le saxo alto Cannonball Adderley, émule un peu brouillon de Parker (*This Here*), le saxo ténor Sonny Rollins, violent et généreux (*Freedom Suite*), le pianiste Horace Silver, au style percutant (*Doodlin’*), le batteur Philly Joe Jones, inventif et efficace, l’organiste Jimmy Smith, véhément, exacerbé (*The Champ*) et dont le jeu, extrêmement « soul », rejoint parfois le *rhythm and blues*, incarné, en cette période, par le chanteur Ray Charles ; celui-ci, d’ailleurs, lorsqu’il se consacre au seul piano, rejoint en retour le jazz funky.

• Après 1960

Copyrighted material

Avec la fin des années 1950 s'amorce une révolution encore plus radicale que celle entreprise par le bop : car il ne s'agit plus d'enrichir les moyens traditionnels, mais de remettre en cause les fondements du jazz – régularité du tempo et primauté du swing, improvisation à partir de structures harmoniques préétablies. La liberté totale devient l'idéal proclamé et le jazz, de plus en plus, se voue à la tradition directe de l'inconscient du musicien ou à l'exacerbation du pur « fait sonore » (cris, bruitages, grincements).

Une première tendance se définit par la recherche d'une spiritualité, dont les normes sont volontiers demandées à l'Orient. Il en résulte une musique violemment incantatoire, utilisant des gammes modales étrangères à l'univers musical de l'Occident, où le jazz s'était, jusqu'ici, cantonné. C'est l'art, avant tout, du saxo ténor et soprano John Coltrane, parti du bop pour développer, sur des bases de plus en plus répétitives, une verbosité envoûtante et volontiers paroxystique (*Cousin Mary*, *My Favorite Things*, *A Love Supreme*). Le quartette qu'il a constitué avec, notamment, le batteur Elvin Jones et le pianiste McCoy Tyner a l'importance, dans l'histoire du jazz, du Hot Five de Louis Armstrong et du quintette de Charlie Parker. On peut rattacher à cette tendance le saxo alto, clarinettiste et flûtiste Eric Dolphy.

Une seconde tendance rejette de façon plus systématique les contraintes structurelles pour essayer de rejoindre une sorte de discours profond. Elle est représentée par le saxo alto Ornette Coleman et le trompettiste Don Cherry, dont la petite formation, tributaire encore du modèle bop, s'efforce d'épouser ces pulsions irrationnelles que laissait deviner la superbe ordonnance du jeu parkérien (*Tomorrow is the Question !*). Ce faisant, Coleman inaugure le mouvement « free jazz » (jazz libre). Celui-ci est poursuivi, avec plus d'éclat extérieur, de triturations sonores et de

Copyrighted material

caprice contestataire, par les saxos ténors Albert Ayler et Archie Shepp. Le premier s'efforce de retrouver une pure musique du cœur et de l'instinct, commandée par le seul *feeling* (*Ghosts*) ; le second, soucieux de se défouler, mais porté aussi au message politique, recourt volontiers, pour traduire ses intentions, à un art de montage puisant dans toute l'histoire du jazz (*Mama too Tight*).

Solitaire comme le fut Monk, le pianiste Cecil Taylor, enfin, développe avec emportement un art fondé sur l'exploitation des structures sonores et qui n'est pas sans rapport avec certaines recherches de l'avant-garde européenne (*Unit Structure*).

4. Le jazz des années 1960

Les origines du jazz, on l'a vu, sont modestes : le prolétariat noir du Sud. Sa réputation initiale est peu flatteuse : c'est une musique de bouges qui accompagne l'alcoolisme et la dépravation sexuelle. L'idée qu'on s'en fait est raciale : musique de nègres et de barbares ; et quand elle est admise, c'est à travers le mythe raciste du nègre primitif et bon enfant, roulant des yeux ronds et doté d'épaisses lèvres roses. Pour vivre de leur musique, les Noirs – même les artistes les plus doués, comme Louis Armstrong – devront d'abord assumer cette image.

Pour la plupart des Blancs de l'entre-deux-guerres, qui, le plus souvent, ne faisaient pas la différence entre le vrai jazz noir, dit « hot » (brûlant), et les caricatures commerciales qu'on en donnait, cet art eut surtout les attraits de l'exotisme et suscita le snobisme de la sauvagerie retrouvée. Les emprunts que lui firent des compositeurs comme Maurice Ravel (concertos pour piano) et Igor Stravinski (*Ragtime*) et les tentatives de jazz symphonique (*Rhapsody in Blue*, de George Gershwin) ne témoignent pas d'une

Copyrighted material

compréhension véritable. Seul Darius Milhaud, dans *La Création du Monde*, eut l'intuition fugace de l'esprit du blues. Aux États-Unis, le jazz, jusqu'aux lendemains de la Seconde Guerre mondiale, resta lié au spectacle, à la danse, voire à la clownerie ; et les Noirs y consentaient d'autant plus volontiers que le succès de leur musique leur permettait, de même que le sport, la boxe surtout, une promotion sociale inespérée. Si le jazz est un produit typiquement américain, c'est paradoxalement sur le continent européen, en France notamment, qu'on lui reconnut toute sa dignité expressive. Là encore, pourtant, on cultivait la ségrégation, mais à rebours : la musique afro-américaine incarnait l'innocence de l'âme face à une civilisation corruptrice.

Le be-bop, au lendemain de la guerre, fut la première réaction contre la conception « oncle-tomiste » du Noir. Les boppers entendaient imposer leur art à l'égal de celui des compositeurs qu'ils aimaient – Ravel, Stravinski, Bartók. Ils y parvinrent relativement : ainsi les concerts de Dizzy Gillespie, en Europe surtout, furent reçus comme des événements culturels ; et l'hégémonie provisoire de l'école blanche cool concrétisa, quelque temps, cette visée universaliste du jazz. Noirs et Blancs pouvaient s'exprimer à égalité et se côtoyer à l'intérieur d'une même formation – ce qui eût paru inconcevable douze ans auparavant.

Mais la recrudescence des conflits sociaux aux États-Unis et l'accession à la souveraineté des peuples dits sous-développés – les Noirs américains, qui se tenaient autrefois pour privilégiés, s'estimèrent tout à coup les derniers colonisés – mirent fin à ce rêve, lié à l'espoir déçu d'une intégration sociale. Le jazz d'aujourd'hui est plus « noir » que jamais, et non plus à travers une résignation sublimée, mais sur le mode révolutionnaire. Il rejette l'Amérique et met en cause la part afro-américaine de son héritage – en somme

Copyrighted material

tout le jazz antérieur ; c'est vers l'Afrique désormais qu'il regarde. Il débouche, par là, sur un autre universalisme, celui de la contestation politique : il est solidaire de toutes les avant-gardes artistiques. Mais il a perdu son magnifique équilibre intérieur, où s'épanouirent Armstrong, Ellington, Basie, Parker. Plus que jamais, il demeure un art ouvert.

Michel-Claude JALARD

E.U.

5. Après la révolution

Si, comme l'a affirmé le pianiste Don Pullen, « toute la musique qu'on entend aujourd'hui a son origine dans celle des années 1960 », cet héritage a été très diversement traité et exploité. D'où la coexistence et la multiplicité de musiques improvisées, de jazz que l'on pourrait croire antagonistes les uns des autres. En fait, selon que le free jazz a été vécu comme une attitude liée aux luttes du peuple noir, ou comme « un style de plus » dans l'histoire de la musique afro-américaine, comme une lutte idéologique et esthétique sur un front culturel, ou comme une simple « subversion » de codes et de règles, les traces et effets de la rupture qu'il constitue seront différentes. Ils participeront, dès la fin des années 1970, d'un esprit à la fois d'ouverture et de résistance chez certains musiciens, sans préjuger pour autant de l'aspect strictement musical de leur travail, ou se réduiront à des séquelles – citations, nostalgies, cicatrices... – qui témoigneront, en tout cas, de l'amplitude de la secousse.

Ayant d'emblée suscité des phénomènes de rejet (d'une partie de la critique, des amateurs de jazz traditionnels...), en même temps qu'il résistait à toute tentative d'uniformisation et de

Copyrighted material

commercialisation, le free jazz semble avoir contraint l'industrie phonographique à s'inventer des musiques plus acceptables et, surtout, plus facilement vendables.

De même qu'aussitôt après l'apparition du be-bop, un *New Orleans revival* avait été encouragé, une nouvelle manière de « revivalisme » va se manifester à la fin des années 1970 : amateurs et critiques exploreront des passés plus ou moins récents afin d'exhumer des musiciens survivants, oubliés ou « maudits », et de réhabiliter des styles et écoles naguère condamnés, au nom d'une certaine orthodoxie ou « authenticité ». On parlera alors de « néo-bop », associant en un même enthousiasme des jazzmen « retrouvés », témoins des plus ou moins grandes heures du be-bop, et de jeunes virtuoses, plus soucieux d'affiner et de prolonger certaines traditions indiscutables et pré-free que de s'enfermer dans les marges de la colère ou du délire instrumental.

Ces tendances résurrectionnistes ne seront pas complètement étrangères à une attitude des musiciens free à l'égard de l'histoire de la musique noire : be-bop, mais aussi blues traditionnels, chants d'église, répertoire de grands orchestres (Duke Ellington, Fletcher Henderson...) apparaîtront dans les propos et les musiques du saxophoniste Archie Shepp, du pianiste-chef d'orchestre Sun Ra. On parlera alors, plutôt que de récupération à des fins mercantiles, de relecture, réévaluation ou réappropriation. Ces free jazzmen, à la lumière des remous politiques et sociaux, ont entrepris de reconsidérer – parfois même de réhabiliter – des périodes obscures de l'histoire de leur communauté et de sa culture. Ainsi verra-t-on Cecil Taylor citer le leader « préhistorique » James Reese Europe (1881-1919), tandis que le pianiste « chicagoan » Muhal Richard Abrams étudiera et rejouera avec la même passion les compositions

Copyrighted material

de Thelonious Monk et d'un inventeur du ragtime comme Scott Joplin.

Participant, mais à un moindre degré, de ce mouvement de relecture, Cecil Taylor – en solo, en duo (avec le batteur Max Roach...), à la tête d'une petite formation ou d'un grand orchestre, en compagnie de danseurs – et le quintette Art Ensemble of Chicago continueront de s'imposer au début des années 1980 comme les représentants les plus rigoureux et exemplaires d'une manière de free pur et dur, apparemment indifférent aux soubresauts du marché environnant.

Parallèlement, divers essais de synthèse d'éléments traditionnels et d'acquis, surtout techniques, récents (jazz et rock, jazz et musique indienne, blues et électronique, rock et musique « contemporaine », *effets* de free jazz utilisés à la manière de condiments, etc.) verront le jour, comme si le commerce musical, frustré d'une mode, cherchait en tout sens une actualité moins dérangeante que le free jazz et, bien sûr, à la recette assurée. Or, en ces années de récession, d'inquiétude économique, comment ne pas penser à une autre crise du capitalisme qui avait été mise et vécue en musique – et du même coup, refoulée, exorcisée – par les big bands et leur swing sécurisant à la régularité de mécanique bien rodée ? Conçues en fonction de la danse ou, en tout cas, du mouvement pour le mouvement, les musiques « binaires » (par opposition à la structure rythmique ternaire, plus sophistiquée) vont constituer le phénomène commercialement le plus décisif. Leur efficacité et leur diffusion seront amplifiées et diversifiées par l'apparition de toute une lutherie électronique, qui non seulement provoque des transformations du son, mais modifie les conditions de production et de consommation de la musique. Il convient ici de remarquer que, parmi les meilleurs représentants de ce que l'on a pu appeler le

Copyrighted material

« jazz-rock », plusieurs ont, à un moment de leur carrière, fait partie de l'orchestre de Miles Davis : le pianiste Joe Zawinul et le saxophoniste Wayne Shorter, coleaders du groupe Weather Report, les pianistes Chick Corea et Herbie Hancock...

Mais, et ce n'est sans doute pas le moindre paradoxe de l'histoire récente du jazz, musique d'origine afro-américaine, l'un des effets les plus remarquables du free jazz est repérable hors des États-Unis. Longtemps les jazzmen européens, ou non américains, n'avaient semblé pouvoir que décalquer ou adapter des musiques conçues à New York ou Los Angeles. Or, dès la fin des années 1960 commencent de se faire entendre dans le monde entier (en Europe, et jusqu'en U.R.S.S., mais aussi au Japon...) des musiques, le plus souvent improvisées et très différentes les unes des autres, qu'on ne peut guère mieux situer, identifier, qu'en utilisant le mot « jazz ». C'est qu'au-delà, ou à côté d'une influence purement « musicale », ce qui reste et se développe, ce sont les ruptures que le travail et la réflexion des musiciens free n'ont cessé de fomenter, les brèches qu'ils ont ouvertes dans la production et la diffusion. D'où certaine volonté d'échapper aux entreprises taxinomistes traditionnelles et la mise en question d'une jazzité réductrice qui interdirait de voir ce que peuvent avoir en commun le guitariste anglais Derek Bailey, le multi-instrumentiste américain Anthony Braxton, le pianiste sud-africain Dollar Brand (Abdullah Ibrahim), le clarinettiste-saxophoniste basque Michel Portal et le percussionniste néerlandais Han Bennink. De fait, à l'écoute de leurs musiques, la diversité est plus remarquable que l'unité, car, à l'inverse de leurs aînés, ils n'essaient pas de reproduire des styles musicaux apparus aux États-Unis. Et ce que leurs productions ont en commun, ce sont d'abord une problématique nouvelle et leur opposition aux conceptions anciennes et « bourgeoises » : pour eux, l'éventail des possibles est

Copyrighted material

désormais si largement ouvert que toute tentative de définition globale serait promise à une rapide caducité.

Philippe CARLES

E.U.

6. Le jazz contemporain

Dans les années 1980, le jazz connaît un net recul de popularité. Pour certains, il s'essouffle, pour d'autres, il est mort. Trois voies principales s'offrent alors aux jazzmen : le retour aux sources, le métissage et le postmodernisme alimenté par les musiques technologiques.

La création des musiciens de jazz a toujours été tributaire des conditions socio-économiques et, par conséquent, soumise aux lois du marché. Pourtant, un phénomène curieux se produit à partir des années 1980 : en dépit de la nouvelle croissance des sociétés postindustrielles, la condition des jazzmen ne cesse de s'aggraver. Les occasions de se produire en public deviennent de plus en plus rares pour la grande majorité des musiciens, ce qui a pour conséquence de restreindre de manière significative la fécondité voire l'exubérance du jazz. À tel point qu'on a souvent évoqué, depuis 1980, un phénomène de ralentissement de l'histoire du jazz.

• Nouvelles pratiques

À partir de 1983, avec la commercialisation du disque compact, les productions phonographiques des nouvelles générations vont être peu à peu étouffées par la prolifération anarchique des rééditions et des compilations destinées à satisfaire les nostalgies du public. Le

Copyrighted material

monde a changé, mais la pratique des jazzmen, elle aussi, s'est modifiée. Ceux-ci ont vite adopté, pour la plupart, les nouvelles technologies : l'informatique musicale, la numérisation permettant le traitement du son et le montage sur ordinateur, la création virtuelle. Sans oublier, à partir de 1995, la libre distribution de la musique, réduite à des fichiers informatiques (MP3), et la promotion sur Internet. Bref, l'utilisation des home studios s'est généralisée. Les musiciens, presque tous déjà transformés en enseignants du fait de la rareté de leurs apparitions en public, et enfermés dans les écoles de musique, se retrouvent également cloîtrés dans leurs propres studios domestiques.

Les nouvelles tendances de la musique de jazz résultent directement de cette situation d'enfermement. Tout jazzman, condamné à passer son temps à la recherche d'un « créneau porteur », a dû choisir entre trois directions : le retour aux sources, le métissage et l'esthétique postmoderne.

• Retour aux sources

Pour s'intégrer à la société, rien n'est meilleur. Wynton Marsalis en témoigne, qui s'acharne à démontrer que rien n'a de meilleur avenir que le plus lointain passé. À cet égard, on peut écouter *Red Hot Pepper* (1999). Mais tous les styles – revival, new mainstream, neo-bop, new free revival – peuvent être rangés dans cette catégorie.

• Métissage

Depuis sa naissance, le jazz a toujours emprunté pour évoluer. Pour ne prendre qu'un seul exemple, Django Reinhardt avait déjà réalisé une sorte de fusion du jazz avec la musique manouche. Mais, à partir des années 1980, la solution du métissage apparaît comme

Copyrighted material

une réponse quasi obligée à la demande d'originalité à tout prix des décideurs et des organisateurs de festivals. Les musiciens vont donc s'affairer à métisser, à tenter de faire du neuf avec de l'ancien ou de bricoler une musique « originale » à partir de courants préexistants, le jazz seul ne paraissant pas suffisant pour constituer un « produit vendeur ». Ainsi, si l'on garde le mot « jazz », il est toujours associé à une musique « autre ». Les catégories jazz et musiques ethniques ou jazz et world music sont particulièrement appréciées (jazz et musiques orientales, jazz et musiques indiennes...). Mais, également et, pêle-mêle, le flamenco, les polyphonies corses, le musette, le gamelan balinais, le hip-hop, la techno (techno jazz), la jungle, le hip-hop, le trip-hop, l'acid jazz, le drum and bass, la musique klezmer, la house music (musique sans musicien)... Les tendances pourraient être multipliées à l'infini. Sans compter ce que les Américains nomment pudiquement le « beyond », l'au-delà du jazz. Même si cet au-delà s'avère bien souvent mortel. On écoutera, pour la combinaison jazz et rap, *The Way of the Cipher* (1995), par Steve Coleman and the Metrics, et, pour une relecture de la tradition hébraïque, *Beit* (1994), par John Zorn et son groupe Masada, ambassadeur de la « downtown new music scene ».

• Postmodernisme

Le jazz postmoderne présente au moins l'avantage de refuser le banal et néanmoins obscur multiculturalisme mercantile. Les jazzmen postmodernes représentent aujourd'hui une sorte d'avant-garde beaucoup plus subtile et souvent inaperçue. Loin de considérer le passé comme un ennemi ou le plaisir sonore comme un péché, ils utilisent, en tant que matériaux, et cela de façon ironique, tolérante, voire perverse, tous les clichés, à l'exception de ceux du modernisme ordinaire. Ils se retrouvent ainsi à la pointe de l'avant-garde tout en travaillant, curieusement, à la démolition de

Copyrighted material

celle-ci. À écouter : *JC on the Set* (1993) et *Chasin' the Gypsy* (2000) par James Carter, *The Enemies of Energy*, par le guitariste Kurt Rosenwinkel, *Spanish Sketch* (1993), par Chick Corea, *Wish* (1993), par Pat Metheny avec Joshua Redman.

Jean-Louis CHAUTEMPS

7. Le jazz en France

Après la création du quintette du Hot Club de France en 1934, le jazz suscite nombre de vocations parmi les musiciens français. La France va également devenir une terre d'accueil pour de nombreux jazzmen afro-américains : Sidney Bechet, Bud Powell, Kenny Clarke, Archie Shepp...

En France, le jazz a toujours été considéré comme une forme musicale spécifique digne du plus grand intérêt, un art à part entière. Et les compositeurs « sérieux » du début du xx^{e} siècle n'ont pas hésité à approcher cette musique populaire avec une curiosité teintée d'admiration : dès 1917, Erik Satie intègre un ragtime dans son ballet *Parade* ; Igor Stravinski évoque fréquemment le jazz dans sa correspondance et écrit *Ragtime*, pour onze instruments (1918) ; Maurice Ravel n'est pas en reste avec le deuxième mouvement de sa *Sonate pour violon et piano* (1927), qui évoque le blues.

• Une longue tradition

Après la Seconde Guerre mondiale, une lignée d'écrivains et d'hommes de médias (Blaise Cendrars, Jean Cocteau, Boris Vian, André Francis, Jean-Christophe Averty, Jacques Réda...) va s'appliquer à faire comprendre au grand public les subtilités d'une musique qui devient pourtant de moins en moins accessible avec le

Copyrighted material

temps. Parallèlement, les analyses éclairées du compositeur et musicologue André Hodeir (*Hommes et problèmes du Jazz*, 1954) contribuent à « légitimer » les musiques afro-américaines.

Par ailleurs, le spectacle vivant a toujours bénéficié d'un réseau important de clubs et de grands festivals (Antibes - Juan-les-Pins, Marciac, Vienne...) qui accueillent à bras ouverts les musiciens d'outre-Atlantique. Et c'est tout naturellement que des artistes américains comme Sidney Bechet, Coleman Hawkins, Kenny Clarke ou Dee Dee Bridgewater vont s'installer en France, contribuant ainsi à parfaire la formation des nombreux musiciens du cru qui les accompagnent. À partir de 1969, une seconde vague suivra le même chemin à la faveur du développement du free jazz.

Martial Solal a ainsi joué avec Lee Konitz. René Urtreger et Pierre Michelot se retrouvent en décembre 1957 aux côtés de Barney Wilen, de Kenny Clarke et de Miles Davis pour improviser la musique du film de Louis Malle *Ascenseur pour l'échafaud*. Dans les années 1960, Henri Texier côtoie dans les clubs parisiens des musiciens d'une stature exceptionnelle : Chet Baker, Bud Powell, Don Cherry, Steve Lacy... Daniel Humair, batteur suisse installé à Paris, a joué avec Phil Woods, Jim Hall ou Eric Dolphy.

Le pianiste Claude Bolling, influencé par Earl Hines et, surtout, par Duke Ellington, fait vivre des big bands et obtient un certain succès dans la musique de film.

• Un jazz français

L'apparition d'une musique improvisée affiliée au jazz, mais possédant des spécificités européennes, correspond à l'éclosion, avant la Seconde Guerre mondiale, d'un génie manouche qui va

Copyrighted material

bouleverser l'approche de son instrument : Django Reinhardt, sans doute le guitariste le plus important de l'histoire du jazz avec Charlie Christian, a en effet su assimiler les éléments afro-américains en y ajoutant des ingrédients propres à sa culture d'origine. Avec le violoniste Stéphane Grappelli, il monte en 1934 le quintette du Hot Club de France, une formation composée de trois guitares, d'une contrebasse et d'un violon. Cette voie se prolongera avec des guitaristes comme Christian Escoudé – qui a joué avec John McLaughlin –, Boulou Ferré ou Biréli Lagrène.

En matière de jeu guitaristique, cet héritage est lourd à porter. Certains restent cantonnés dans la tradition du jazz classique (Sacha Distel) ; d'autres, après les années jazz-rock, suivent les chemins de l'expérimentation, comme Claude Barthélémy, qui dirigera l'Orchestre national de jazz, une formation institutionnelle à géométrie variable.

Au début des années 1960, Les Double Six, groupe vocal emmené par Mimi Perrin, comprend notamment Christiane Legrand (sœur de Michel Legrand) et le jeune Eddy Louiss, qui deviendra un organiste inspiré sachant mettre à profit ses origines créoles. Les Double Six enregistrent des disques sous la houlette de l'arrangeur Quincy Jones (qui travaillait pour la firme Barclay) et se produisent aux États-Unis avec un certain succès. Ce répertoire de standards de jazz francisés constitue une des adaptations les plus réussies du jazz américain.

Compte tenu du nombre important d'instrumentistes formés dans les écoles de musique classique, il est naturel que beaucoup de violonistes aient suivi le sillage de Stéphane Grappelli. Citons Didier Lockwood, Debora Seffer (fille du saxophoniste Yoch'ko Seffer) et, surtout, Jean-Luc Ponty qui, après avoir accompagné

Copyrighted material

Frank Zappa et intégré le Mahavishnu Orchestra de John McLaughlin, a fait le tour du monde avec des compositions dans le style fusion.

Michel Petrucciani, pianiste influencé par Bill Evans et Chick Corea mais aussi par la musique savante européenne, a mené durant sa courte existence une carrière internationale riche en rencontres musicales.

En France, pays de l'accordéon où tout se termine en chansons, les anches sont exubérantes et innovantes. Jean-Louis Chautemps forme un quatuor de saxophones avec lequel il joue une musique très européenne. François Jeanneau, qui est de l'aventure, s'intéresse en solo au free jazz. Le clarinettiste et saxophoniste Michel Portal passe des musiques classiques et contemporaines à la musique improvisée d'avant-garde, dans laquelle il pratique également le bandonéon. Richard Galliano fait sortir l'accordéon du carcan du musette tout en s'inspirant d'Astor Piazzolla. Bernard Lubat produit une musique très festive et teintée de tradition régionale. Il forme François Cornelou, qui joue les extrêmes au saxophone soprano et baryton.

Eugène LLEDO

Bibliographie

N. BALEN, *L'Odyssée du jazz*, Liana Levi, Paris, 1993, nouv. éd. 1997
P. BAUDOIN, *Jazz, mode d'emploi*, 2 vol., Outre-Mesure, Paris, 1994 ; *Une chronologie du jazz et de quelques musiques contemporaines improvisées jusqu'en l'an 2000*, Outre-Mesure, Paris, 2005
P. F. BERLINER, *Thinking in Jazz : the Infinite Art of Improvisation*, University of Chicago Press, Chicago, 1994
P. CARLES, A. CLERGEAT & J.-L. COMOLLI dir., *Dictionnaire du jazz*,

Copyrighted material

Laffont, Paris, 2002
P. CARLES & J.-L. COMOLLI, *Free Jazz*
Black Power, Galilée, Paris, 1979, nouv. éd. Gallimard, Paris, 2000
L. FEATHER, *The Encyclopedia of Jazz*, Quartet Books, Londres, New York, 1978 ; *The Encyclopedia of Jazz in the Sixties*, Da Capo Press, New York, 1986
L. FEATHER & I. GITLER, *The Encyclopedia of Jazz in the Seventies*, Quartet Books, Londres, 1976 ; *The Biographical Encyclopedia of Jazz*, Oxford University Press, New York, 1999
A. FRANCIS, *Jazz*, Seuil, Paris, 1991
T. GIOIA, *The Imperfect Art : Reflections on Jazz and Modern Culture*, Oxford University Press, New York, 1988 ; *The History of Jazz*, *ibid.*, 1997
R. GOFFIN, *Aux frontières du jazz*, Sagittaire, Paris, 1932
A. HODEIR, *Hommes et problèmes du jazz*, Flammarion, Paris, 1954, nouv. éd. Parenthèses, Roquevaire, 1981 ; *Les Mondes du jazz*, U.G.E., Paris, 1970, nouv. éd. A. Dimanche, Paris, 1993
M.-C. JALARD, *Le jazz est-il encore possible ?*, Parenthèses, 1986
L. JONES, *Blues People : Negro Music in White America*, Greenwood Press, Westport (Conn.), 1963, rééd. William Morrow, New York, 1999 (trad. de l'anglais par Jacqueline Bernard *Le Peuple du blues : la musique noire dans l'Amérique blanche*, Gallimard, Paris, 1968, rééd. collection Folio, Gallimard, 1997) ; *Black Music*, William Morrow, New York, 1967 (traduit par Jacqueline Morini et Yves Hucher *Musique noire*, Buchet-Chastel, 1969)
B. KERNFELD dir., *The New Grove Dictionary of Jazz*, Grove, New York, 2002
L. MALSON, *Le Jazz*, coll. Que sais-je ?, P.U.F., Paris, 7e éd. 2007 ; *Des Musiques de jazz*, Parenthèses, Roquevaire, 1983 ; *Les Maîtres du jazz*, P.U.F., Paris, 1993 ; *Histoire du jazz moderne*, La Table Ronde, 1961 ; *Histoire du jazz et de la musique afro-américaine*, Seuil, Paris, 2005
J. RÉDA, *L'Improviste : une lecture du jazz*, Gallimard, 1990 ; *Autobiographie du jazz*, Climats, Castelnau-le-Lez, 2002
H. PANASSIÉ, *Le Jazz hot*, Corrêa, Paris, 1934 ; *Histoire du vrai jazz*, Laffont, Paris, 1959 ; *Monsieur Jazz : entretiens avec Pierre Casalta*, Stock, Paris, 1975
B. W. PERETTI, *The Creation of Jazz : Music, Race, and Culture in Urban America*, University of Illinois Press, Urbana (Ill.), 1992
L. PORTER, *Jazz : a Century of Change*, Schirmer Books, New York, 1997
L. PORTER, M. ULLMAN & E. HAZELL, *Jazz : from Its Origins to the*

Copyrighted material

Present, Prentice Hall, Englewood Cliffs (N. J.), 1993
H. RENAUD dir., *Jazz classique, Jazz moderne*, Casterman, Paris, 1971
F. TÉNOT, *Frankly speaking : chroniques de jazz, de 1944 à 2004*, éditions du Layeur, Paris, 2004
F. TÉNOT & P. CARLES, *Dictionnaire du jazz*, Larousse, Paris, 1967 ; *Le Jazz*, *ibid.*, Paris, 1977
A. TERCINET, *West Coast Jazz*, Parenthèses, 1989
J. WAGNER, *Le Guide du jazz*, Syros, Paris, 1998.

Copyrighted material

JAZZ MODAL

À partir de la fin des années 1950, des jazzmen adoptent une démarche dans laquelle la modalité prévaut sur la tonalité. Tous les courants du jazz vont peu à peu être concernés par cette approche.

Le jazz modal ne peut pas vraiment être considéré comme un courant à part entière ; il s'agit plutôt d'une approche dans l'improvisation promue dans les années 1950 par le compositeur, batteur, pianiste et pédagogue George Russell, avec ses théories sur le mode lydien, exposées dans son livre *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization for Improvisation* (1959), qui reprenait sa thèse de 1953.

Dès 1958, Miles Davis s'intéresse aux climats créés par l'improvisation modale, notamment dans son album *Milestones* : dans le titre éponyme, le pianiste Red Garland joue des séquences d'accords répétés pendant que les solistes improvisent en mode dorien (mode de *ré*) et en mode éolien (mode mineur naturel). En 1959, Miles Davis poursuit ce travail avec Bill Evans dans l'album *Kind of Blue*, où la pièce *So What* est fondée sur le même type de construction (mode dorien transposé) qui inspirera également John Coltrane (*Impressions*, 1961).

On peut interpréter l'arrivée de la modalité (les formes plagales) comme une volonté de trouver de nouvelles couleurs sonores plus méditatives hors des chemins obligés du système tonal (résolution du triton*, cadences obligées). Le langage modal comprend souvent des incursions dans le blues, l'utilisation de modes pentatoniques,

Copyrighted material

des séquences harmoniques répétitives, des pédales et autres basses obstinées, ou l'emploi d'échelles plus rares (à l'instar du mode « Bartók », avec sa quarte augmentée et sa septième mineure). Utiliser les modes ne veut pas dire renoncer aux autres formes d'improvisation : certains solos, comme ceux de *So What* dans l'album *Miles Davis at Carnegie Hall* (19 mai 1961), contiennent également beaucoup de chromatismes.

Le free jazz va également puiser dans cette source (*Ascension* de John Coltrane, 1965 ; Ornette Coleman...). À partir des années 1970, le jeu modal fait partie intégrante du langage du jazz. Il est aussi abondamment utilisé dans le jazz rock (*Maiden Voyage*, de Herbie Hancock, 1965*)* et le jazz funk (Marcus Miller).

Eugène LLEDO

Copyrighted material

JAZZ ROCK ou JAZZ FUSION

Apparu à la fin des années 1960, le jazz-rock naît du croisement entre l'énergie du rock, le climat du funk et l'approche harmonique du jazz. Miles Davis en est le précurseur.

À la fin des années 1960 et au début des années 1970, le rêve hippie se désagrège : concert désastreux des Rolling Stones à Altamont, près de San Francisco (1969), séparation des Beatles (1970), disparition de grandes figures comme Jimi Hendrix (1970) ou Jim Morrison, chanteur et parolier des Doors (1971)...

Les groupes Lifetime du batteur prodige Tony Williams, Blood, Sweat and Tears, dans lequel sont passés les frères Michael et Randy Brecker, ou Soft Machine introduisent dans la musique improvisée des éléments empruntés au langage de la pop music, parmi lesquels l'utilisation d'instruments amplifiés.

Mais le véritable point de départ du jazz-rock, ou jazz fusion, est l'album de Miles Davis *Bitches Brew* (1969). Le contexte est propice à une ouverture du jazz sur des voix plus éclectiques et électriques. Le jazz-rock accorde une importance grandissante à la rythmique binaire au détriment du swing, avec, par exemple, le batteur Steve Gadd ou Herbie Hancock (*Headhunter*s, 1973), ce qui lui permet de conquérir un nouveau public avec, à la clé, des ventes d'albums jamais atteintes par le jazz.

Copyrighted material

L’esthétique de cette nouvelle voix met en valeur les solos, avec un goût prononcé pour la vélocité (John McLaughlin) mais aussi pour des changements de climat, avec le passage d’arrangements très « écrits » à des phases d’improvisations collectives (Chick Corea). L’apport de nouveaux timbres est systématique : piano électromécanique de la marque Fender Rhodes, synthétiseurs, qui ne sont au départ que monophoniques, clavinet, instruments « ethniques » (Weather Report), pléthore de pédales d’effets, comme la pédale wa wa* sur la trompette de Miles Davis. L’enregistrement multipiste permet plus de précision et la production se rapproche de celle des disques de rock par l’utilisation fréquente du rerecording* (*Return to Forever*, de Chick Corea, ou *Steps Ahead*). La basse électrique s’émancipe grâce à l’apport de virtuoses comme Stanley Clarke (technique du slap*) ou Jaco Pastorius (basse sans frette), qui enrichit le jeu de l’instrument : approche contrapuntique, notes mortes et glissandos expressifs, « répétition-mutation » sur les patterns* d’accompagnement... Les conceptions harmoniques s’élargissent avec de nombreuses extensions d’accords, ou se resserrent en référence à la modalité du funk.

Cette période a laissé des traces durables dans la mosaïque postmoderne du jazz actuel.

Eugène LLEDO

Copyrighted material

JEFFERSON BLIND LEMON (1893-1929)

Blind Lemon Jefferson est généralement considéré comme le père fondateur du blues du Texas, bien que son style se soit sans doute inspiré d'autres musiciens antérieurs qui n'ont pas été enregistrés. Jefferson est en tout cas un des premiers bluesmen solistes à graver des disques.

Ses éléments biographiques demeurent imprécis. D'après le chercheur Bruce Roberts, Blind Lemon Jefferson naît probablement en septembre 1893, à Couchman, dans le comté de Freestone, au Texas. Sans doute aveugle de naissance, Blind Lemon commence dès l'âge de sept ans à chanter et à jouer de la guitare dans les rues de Dallas. Comme souvent avec les figures fondatrices du blues, il est difficile de séparer les faits avérés des anecdotes légendaires ; ainsi, Lead Belly, T-Bone Walker et Lightnin' Hopkins auraient guidé ses pas à travers le Texas. Blind Lemon Jefferson devient rapidement le principal porte-parole des travailleurs noirs locaux et sa réputation s'affirme, à tel point qu'il est convié en 1926 à aller enregistrer à Chicago, fait rarissime pour l'époque. Ses premiers disques sont des succès commerciaux et ont un grand impact sur les auditeurs et les musiciens bien au-delà du blues. Son influence sur la première country music sera en fait aussi importante. Les quelque quatre-vingt-dix titres qu'enregistrera Jefferson définissent les canons du Texas blues : jeu de guitare complexe au rythme erratique, basses frappées suivies d'arpèges héritées de la manière hispanique, versets imagés et poétiques, voix de prédicateur, puissante et à large registre, façonnée par les shows en plein air. Son

Copyrighted material

succès est tel qu'il se déplace en limousine avec chauffeur privé et qu'il est très sollicité à travers tous les États-Unis pour animer des soirées privées. C'est en sortant de l'une d'elles à Chicago, en décembre 1929, alors que la neige venait de recouvrir les artères de la ville, que Blind Lemon Jefferson se perd dans les rues glaciales des bords du lac Michigan et meurt de froid.

Son œuvre enregistrée, constamment rééditée (par Document, notamment), demeure fondamentale ; *The Best of Blind Lemon Jefferson* (Yazoo) constitue la meilleure sélection du grand bluesman texan. Plusieurs des compositions de Blind Lemon Jefferson sont devenues des classiques du blues, du folk et du rock, comme *Match Box Blues*, *Easy Rider Blues*, *Lonesome Moan*, *Bad Luck Blues*, *Jack O'Diamonds*, repris par des dizaines d'artistes jusqu'à Carl Perkins, Bob Dylan ou les Beatles. Sa composition la plus célèbre, *See That my Grave is Kept Clean*, a suscité les recherches intensives de ses jeunes admirateurs des années 1960, qui se sont évertué à retrouver sa tombe à Wortham, au Texas, afin d'y ériger en 1997 une stèle digne du souhait exprimé dans ce blues. Le nom du groupe californien de rock Jefferson Airplane est bien sûr un hommage au créateur du blues texan.

Gérard HERZHAFT

Copyrighted material

JENKINS LEROY (1932-2007)

Le musicien américain Leroy Jenkins devint le plus grand violoniste de free jazz grâce à ses improvisations reposant sur de longues lignes atonales, arythmiques et rhapsodiques.

Né le 11 mars 1932 à Chicago, Leroy Jenkins est, de 1965 à 1969, membre de l'Association for the Advancement of Creative Musicians, coopérative d'artistes afro-américains qui multiplie les innovations sonores et formelles. Avec Anthony Braxton et Leo Smith, il fonde en 1967 la Creative Construction Company (*Creative Construction Company*, 1970). Leroy Jenkins est le cofondateur, avec le contrebassiste Sirone (Norris Jones) et le batteur Frank Clayton (qui sera remplacé rapidement par Jerome Cooper), d'un trio inhabituel – ses membres chantent et jouent sur de multiples instruments –, The Revolutionary Ensemble, qui sera actif de 1971 à 1977 (*Vietnam*, 1972 ; *Manhattan Cycles*, 1972 ; *The People's Republic*, 1975 ; *Revolutionary Ensemble*, 1977). Leroy Jenkins a enregistré avec Anthony Braxton (*Three Compositions of New Jazz*, 1968), Archie Shepp (*Black Gipsy*, 1969 ; *Attica Blues*, 1972), Roland Kirk (*Rahsaan, Rahsaan*, 1970), Don Cherry (*Relativity Suite*, 1973), ses propres formations (*For Players Only*, 1975 ; *The Legend of Ai Glatson*, 1978 ; *Mixed Quintet*, 1979), et en duo (avec le pianiste Muhal Richard Abrams : *Lifelong Ambitions*, 1977 ; avec le violoncelliste Abdul Wadud : *Straight Ahead/Free at Last*, 1979) ; avec le multi-instrumentiste Joseph Jarman : *Out of the Mist*, 1997). Leroy Jenkins a en outre composé des opéras (*Mother of Three Sons*, en collaboration avec le danseur Bill T. Jones, 1990 ; *Fresh Faust*, opéra hip-hop sur un

Copyrighted material

livret de Greg Tate, 1994), des pièces de musique de chambre, des œuvres pour orchestre (*Concerto for Improvised Violin and Orchestra*), une cantate (*The Negroes Burial Ground : a Cantata for the Departed*, sur un livret de Ann T. Greene, 1996). Leroy Jenkins meurt le 24 février 2007 à New York.

E.U.

Copyrighted material

JENNY-CLARK JEAN-FRANÇOIS (1944-1998)

Fondamentale mais discrète, la contrebasse occupe rarement le devant de la scène. C'est elle pourtant qui définit l'ancrage harmonique et l'assise rythmique de l'improvisation jazz. On a pu parfois se passer de piano ou de batterie, on n'a jamais pu omettre la contrebasse. Et quand, au-delà de cet obscur travail d'architecte, se révèle un tempérament de soliste, tous les instruments se taisent pour que s'élève le chant sourd de ce cœur qui s'affole ou se calme. D'immenses musiciens, souvent inconnus du grand public, ont choisi cette voie souterraine : Wellman Braud, Jimmy Blanton, Slam Stewart, Charlie Mingus, Paul Chambers, Percy Heath, Oscar Pettiford, Niels-Henning Ørsted Pedersen, Ron Carter, Tommy Potter, Charlie Haden, Ray Brown... Jean-François Jenny-Clark était de cette race.

Il naît à Toulouse le 12 juillet 1944. Il n'a que seize ans quand Jackie McLean l'entend à Paris au Chat qui pêche. Sans hésiter, il l'engage durant deux ans (1960-1961). Le jeune contrebassiste rejoint ensuite Don Cherry (1963-1964) et sera le partenaire de Gato Barbieri. S'allonge alors la liste des grands du jazz qui le réclament : Bernard Vitet, Beb Guérin, François Tusque, Aldo Romano, Pharoah Sanders (1965), Jean-Luc Ponty (1966-1967), Martial Solal (1967-1968).

Jean-François Jenny-Clark tient aussi à parfaire sa formation classique : en 1968, il remporte un premier prix de contrebasse au conservatoire de Paris. Il ne ralentit pas pour autant le rythme de ses

Copyrighted material

expériences musicales. On le retrouve ainsi aux côtés de Keith Jarrett, de Joachim Kühn (1968-1969), d'Anthony Braxton, de Paul Motian, de Joe Henderson (1974). Après une participation au groupe Pork Pie (1974), ses nouveaux compagnons s'appellent André Mangelsdorff, Michel Portal, Chet Baker (1980), Bernard Lubat, François Jeanneau et Daniel Humair (1981-1984). Avec ce dernier et Joachim Kühn, il fonde en 1985 un trio, avant de dialoguer avec Jack DeJohnette. Il est aussi très sollicité par la musique savante contemporaine. Membre de l'ensemble Musique vivante, que dirige Diego Masson, il collabore avec l'élite des compositeurs de notre temps : John Cage, Mauricio Kagel, Vinko Globokar, Gilbert Amy, Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez. La maladie l'emporte brutalement, le 6 octobre 1998, à Paris, alors qu'il était au sommet de ses moyens et de son inspiration.

Jean-François Jenny-Clark a goûté à toutes les aventures de son époque. Il les a enrichies de la lucidité de son regard musical, de la perfection de sa technique, de la richesse de son imagination. Une justesse – si problématique sur l'instrument – idéale, un legato irrésistible, une intelligence et une sensibilité rares lui ont valu l'appel des plus grands. Il aimait les sonorités inhabituelles, les petites cellules rythmiques qui déstructurent les phrases, les soudaines envolées vers l'aigu. Mais son timbre et son langage ont conservé un naturel et une simplicité qui sont sa signature.

Pierre BRETON

Copyrighted material

JOHNSON BLIND WILLIE (1902 env.-env. 1949)

Interprète afro-américain de gospels, Blind Willie Johnson, emblématique du *holy blues* (« blues sacré ») acquiert la notoriété dans les États du Sud des États-Unis par sa façon de vociférer les sermons plus qu'il ne les chante, tout en s'accompagnant de manière très particulière à la guitare : adepte du *knife style*, il joue de son instrument en faisant glisser un canif sur les cordes.

Né vers 1902, à Marlin, près de Temple, au Texas, Willie Johnson grandit à la campagne. Alors qu'il a sept ans, la seconde épouse de son père lui lance du vitriol au visage. Willie Johnson est à jamais aveugle, handicap qui lui vaudra plus tard le surnom de Blind. Dès son plus jeune âge, il chante du gospel et s'accompagne à la guitare pour quémander quelques pièces dans les rues de petites villes du Texas.

Devenu prédicateur baptiste, Blind Willie Johnson est remarqué par des talent-scouts de la firme discographique Columbia. Entre 1927 et 1930, il va enregistrer une trentaine de disques à Dallas et à Atlanta. Sa voix de baryton puissante et rocailleuse, qu'il accompagne à la guitare sur un rythme effréné, produit un effet extraordinaire, qui trouve toute sa force dans *If I Had My Way I'd Tear that Building Down* (enregistré en 1927), inspiré du passage de la Bible relatif à Samson et Dalila. S'il interprète la plupart de ses gospels avec la même énergie, il crée un mélange unique de plaintes vocales et de lignes mélodiques construites sur des accords glissées à la guitare dans l'envoûtant *Dark Was the Night, Cold Was the*

Copyrighted material

Ground (enregistré en 1927), gospel dont le thème est la crucifixion du Christ et que Ry Cooder rendra célèbre en l'utilisant dans la bande sonore du film *Paris, Texas*, de Wim Wenders (1984). Blind Willie Johnson n'enregistre plus après 1930, mais il continue à chanter et à prêcher. Vers 1949, sa maison, située à Beaumont, au Texas, est détruite par un incendie. Il dort dans les décombres et contracte une pneumonie. L'hôpital refuse de le soigner car il est insolvable, et il meurt quelques jours plus tard dans les ruines de sa maison.

E.U.

Copyrighted material

JOHNSON BUNK (1889-1949)

Le trompettiste, cornettiste et chef d'orchestre américain Bunk Johnson, un des premiers musiciens de jazz, est aussi un des acteurs du retour du jazz traditionnel sur le devant de la scène dans les années 1940.

Willie Gary Johnson prétendait être né en 1879, avoir joué avec le légendaire Buddy Bolden et avoir appris le cornet au jeune Louis Armstrong. Il est désormais vraisemblable qu'il est né en 1889, sans doute le 27 décembre 1889, à La Nouvelle-Orléans, Il joue, c'est chose sûre, avec diverses formations de La Nouvelle-Orléans, parmi lesquelles l'Eagle Band de Frankie Dusen, ensemble qui a succédé à celui de Buddy Bolden. Willie « Bunk » Johnson quitte sa ville natale vers 1914 pour partir en tournée avec des orchestres de jazz mais aussi des minstrel shows, des troupes de cabaret, de music-hall et de cirque. Pendant la Grande Dépression, il donne des cours de musique et travaille comme ouvrier agricole à New Iberia, en Louisiane. Redécouvert dans la région par Louis Armstrong, qui lui trouve des élèves auxquels enseigner le jazz, Bunk Johnson recommence à jouer de la trompette au début des années 1940 et grave ses premiers titres en 1942. Il effectue des tournées sur les côtes est et ouest des États-Unis et réalise de nombreux enregistrements, dirigeant souvent des orchestres de musiciens de l'ère du style New Orleans. En 1945, il se produit et enregistre avec l'ensemble de Sidney Bechet.

Bunk Johnson offre un jeu ample dans le registre médium, caractérisé par des tonalités riches et nettes ainsi que par des

Copyrighted material

attaques précises. Doué pour les improvisations mélodiques, il utilise aussi bien le phrasé ragtime que les concepts mélodiques et expressifs plus complexes de Louis Armstrong. Interprète talentueux de blues, il intègre dans son répertoire les standards de ce style ainsi que ceux du jazz New Orleans quand il joue avec des ensembles traditionnels de La Nouvelle-Orléans. Lorsque la possibilité s'offre à lui, en 1947, de choisir ses accompagnateurs et son répertoire, Johnson forme un orchestre avec des musiciens plus « modernes ». Il interprète alors des chansons populaires plus au goût du jour, et réalise des arrangements de ragtimes classiques, comme en témoigne l'album *The Last Testament* (1947). Bunk Johnson meurt le 7 juillet 1949, à New Iberia.

E.U.

Copyrighted material

JOHNSON JAMES P. (1894-1955)

Avec James P. Johnson débute la longue lignée des grands maîtres du piano jazz. Doté d'une très forte personnalité – il est notamment l'un des protagonistes de la Harlem Renaissance des années 1920 –, ce pianiste et compositeur afro-américain saura marier, avec une élégance innée, une profonde culture classique et la pulsation chaleureuse du swing.

James Price Johnson naît à New Brunswick, dans le New Jersey, le 1er février 1894. Sa mère l'initie au piano à Jersey City puis à New York, où la famille se fixe en 1908. C'est avec un professeur de métier, Bruto Giannini, élève de Rimski-Korsakov, qu'il poursuit alors l'étude de l'instrument et approfondit sa connaissance de la musique savante européenne. Au contact d'Abba Labba (Richard McLean) et d'Eubie Blake, il découvre le ragtime et cède très vite à son attraction. Après un premier engagement professionnel à Coney Island en 1912, il se produit avec un grand succès dans des clubs de New York et d'Atlantic City, et participe en 1916 à une tournée dans le Sud des États-Unis. En 1917, il enregistre pour la firme Aeolian ses premiers rouleaux perforés destinés aux pianos mécaniques (*Caprice Rag, Daintiness Rag, Over the Bars*...). Le 2 septembre 1921 est publié son premier disque, *The Harlem Strut*, qui devient très vite un classique (ses thèmes seront notamment repris par Fats Waller). Cette même année 1921, il enregistre sa pièce pour piano solo la plus célèbre, *Carolina Shout*.

Considéré comme le meilleur des pianistes de Harlem, James P. Johnson connaît dans les années 1920 une période d'intense

Copyrighted material

activité. Il assure la direction musicale de nombreux spectacles et compose sa première comédie musicale pour Broadway, *Runnin' Wild* (1923), dans laquelle figurent les airs *Old Fashioned Love* et, surtout, *The Charleston*, qui va connaître une vogue extraordinaire dans le monde entier avec la danse qu'il accompagne – le charleston –, emblématique des Années folles. Il participe en 1925 à la tournée européenne de la revue *Plantation Days*, enregistre avec les trompettistes Jabbo Smith et Cootie Williams, mais aussi avec Fats Waller, qui abandonne à cette occasion le piano pour l'orgue. Il commence à écrire de grandes pièces orchestrales fondées sur des genres classiques mais incorporant des éléments de jazz ; la première, *Yamekraw*, une rhapsodie pour piano, est créée au Carnegie Hall de New York en 1927, avec Fats Waller comme soliste. James P. Johnson est aussi l'accompagnateur que s'arrachent les plus grandes chanteuses du temps : Ethel Waters, Trixie Smith, Ida Cox, Rosetta Crawford, Annette Hanshaw, Bessie Smith. Avec cette dernière, il apparaît dans le court-métrage *St. Louis Blues* réalisé en 1929 par Dudley Murphy.

La grande crise ralentit la carrière de l'instrumentiste. James P. Johnson se consacre de plus en plus à la composition, donnant *Harlem Symphony* en 1932, un concerto pour piano et orchestre, *Jassamine*, en 1934, *Symphony in Brown* en 1935. Sur un livret de Langston Hughes, il écrit même un « blues opera » en un acte, *De Organizer*, qui sera représenté au Carnegie Hall le 31 mai 1940. Il continue néanmoins à pratiquer le jazz soit avec ses propres groupes soit avec l'ensemble du clarinettiste et saxophoniste Stanley Fess Williams (1936-1937). Quand, en 1938, le temple de la musique classique qu'est le Carnegie Hall de New York accueille pour la première fois cette musique nouvelle, Johnson est bien entendu de la fête.

Copyrighted material

Profitant du regain d'intérêt qui se manifeste pour le jazz traditionnel à la fin des années 1930 et dans les années 1940, il revient sur le devant de la scène avec son orchestre personnel et ceux de Wild Bill Davison et d'Eddie Condon. Un premier accident cardiaque en 1946 le contraint à réduire le rythme de ses concerts. Il se produit avec le quartette d'Albert Nicholas et se multiplie dans les studios d'enregistrement. Mais il reste paralysé à la suite d'une seconde attaque, en 1951. En 1953, un concert à son bénéfice rassemble tout le monde du jazz, de Duke Ellington à Max Roach. Il meurt à New York le 17 novembre 1955.

James P. Johnson s'est produit et a enregistré avec Bessie Smith, Clarence Williams, King Oliver, les McKinney's Cotton Pickers, Mezz Mezzrow, Pee Wee Russell, Frankie Newton, Edmond Hall, Max Kaminsky, Sidney DeParis, Omer Simeon, Sidney Bechet...

Familier du grand répertoire romantique du XIX^{e} siècle, auteur prolifique de plus de 200 thèmes, James P. Johnson consacre la rupture du jazz naissant avec les formules stéréotypées du ragtime originel. Grâce à lui s'impose le style stride, la main gauche alternant basse et accord tandis que la main droite s'exprime avec une volubile liberté. Remarquable improvisateur, James P. Johnson s'évade très vite de tous les clichés de ce nouveau genre, avec une conception très orchestrale de l'instrument, une invention inépuisable et une rare intelligence. Il développe une superbe technique, héritée de sa fréquentation de la musique savante : phrasé agile et fluide, grande virtuosité dans le jeu de la pédale, toucher et sonorité uniques. Rares sont les pianistes qui ont échappé à son influence : Fats Waller, Art Tatum, Erroll Garner, Jaki Byard, Teddy Wilson et même Thelonious Monk revendiquaient hautement cette filiation.

Copyrighted material

Pierre BRETON

Copyrighted material

JOHNSON JAY JAY (1924-2001)

Dès ses premiers pas dans les rues de La Nouvelle-Orléans, le jazz confie au trombone un rôle fruste et rudimentaire, hérité de sa fonction dans les fanfares : ponctuer avec vigueur le rythme des marches et rugir en d'impressionnants glissandos. Le puissant Kid Ory (1886-1973) et le sinueux Honoré Dutrey (1894-1935), bien mieux que de simples comparses, commencent à attirer l'attention sur l'instrument. C'est à Miff Mole (1898-1961), musicien doté d'une technique de belle qualité, que l'on doit, dans les années 1920, l'apparition des premiers véritables solos de trombone. Suit un grand nombre de parfaits stylistes qui apportent chacun leur touche personnelle à l'émancipation et à l'enrichissement du langage de l'instrument : le prince du swing Jimmy Harrison (1900-1931), l'âpre Charlie Green (1900-1936), Joe « Tricky Sam » Nanton (1904-1948), roi du « jungle » chez Duke Ellington, Jack Teagarden (1905-1964), fidèle compagnon de Louis Armstrong. Remarquables eux aussi le jeu véloce et fougueux de Jack « J. C. » Higginbotham (1906-1973), la pureté et la finesse de l'aigu de « Benny » Morton (1907-1985), la souplesse et la fantaisie de Dicky Wells (1907-1985). N'oublions enfin ni l'éblouissante virtuosité – hélas ! vite dévoyée dans les sucreries commerciales – de Tommy Dorsey (1905-1956), ni l'éclat électrique de Trummy Young (1912-1984), ni l'élégance raffinée de Vic Dickenson (1906-1984). Aucun cependant n'atteint la stature de Jay Jay Johnson, qui, par la perfection de sa technique, la rigueur de son style et la vivacité de son imagination, demeure une référence absolue.

Copyrighted material

James Louis Johnson – plus tard Jay Jay Johnson puis J. J. Johnson – naît le 22 janvier 1924 à Indianapolis (Indiana). Il commence ses études musicales classiques par le piano et le saxophone baryton avant de s'adonner au trombone au sein d'ensembles amateurs. Ses premières admirations vont à Trummy Young et Dicky Wells. En 1940, il décide de se lancer dans une carrière professionnelle. Il est d'abord musicien d'orchestre chez Clarence Love (1941-1942), Snookum Russell (1942) – où il côtoie le trompettiste Fats Navarro –, Earl Coleman (1942) et Benny Carter (1942-1945), où il approche le batteur Max Roach et avec qui il grave en 1943 son premier solo, sur *Love for Sale*. Son talent est suffisamment dessiné pour que Norman Granz le retienne dans la première tournée du Jazz At The Philharmonic, en 1944. Count Basie l'appelle dans une formation où brillent déjà Lester Young et Vic Dickenson (1945-1946).

C'est en entendant en 1946 Charlie Parker et Dizzy Gillespie dans la 52e Rue que Jay Jay Johnson reçoit de plein fouet le choc du be-bop naissant. Fasciné, il n'aura de cesse d'offrir à un instrument réputé pataud les plus folles envolées du nouveau style. Aussi ne tarde-t-il pas à être coopté par ses fondateurs. Il crée un groupe de studio avec Cecil Payne, Leonard Gaskin, Bud Powell et Max Roach, enregistre avec Sonny Stitt et Bud Powell et, surtout, en 1947, avec le légendaire sextette de Charlie Parker. Il s'associe ensuite au quintette d'Illinois Jacquet (1947-1949). Il joue avec la fine fleur des solistes du temps : Miles Davis, Bill Evans, Paul Chambers, Tommy William, Roy Haynes, Art Taylor, Clifford Brown, John Lewis, Charlie Mingus, Kenny Clarke, Kenny Dorham, Hank Mobley, Jimmy Heath, Wynton Kelly, Horace Silver, Percy Heath... Être un des champions du be-bop ne l'empêche par de participer, en alternance avec un autre tromboniste qu'il aura beaucoup influencé, Kai Winding, aux séances

Copyrighted material

historiques de Miles Davis d'où est issu l'album fondateur d'un univers musical opposé, *Birth of the Cool* (1949-1950). Il retrouve la vie des orchestres avec Woody Herman (1949) et Dizzy Gillespie (1951). Faute d'engagements, il est contraint d'interrompre ses activités musicales et devient contrôleur dans une usine de gyroscopes (1953-1954). Grâce au duo qu'il forme avec Kai Winding au sein du Jay and Kai Quintet (1954-1956), il revient sur le devant de la scène et travaille une nouvelle fois avec Miles Davis (1961-1962). En 1970, sur les conseils de Quincy Jones, il s'établit à Hollywood, où il participe à la musique de films et d'émissions de télévision. Il continue à enregistrer avec de nouveaux partenaires – Joe Pass, Al Grey, Milt Jackson, Ray Brown – mais cesse pratiquement de se produire en public. Il revient cependant une dernière fois au concert, en 1987, avec un quintette qui rassemble autour de lui Cedar Walton, Rufus Reid, Victor Lewis et Tom Gullion. Il meurt à Indianapolis le 4 février 2001.

Afin de rivaliser avec l'extrême volubilité des solistes be-bop, Jay Jay Johnson fait accomplir à la technique du trombone de considérables progrès. Il sidère par une précision rythmique absolue et un phrasé staccato inimitable. Sa vélocité, à l'époque sans précédent, ne sacrifie ni l'exactitude de l'intonation ni la justesse, même dans le registre grave, si difficile à maîtriser. En enchaînant de courts motifs libérés de la dictature de la barre de mesure, il ne redoute ni les thèmes en dents de scie, ni les tempos effrénés. La sonorité est ample, feutrée, la mise en place idéale, la respiration naturelle. Jamais Johnson ne se laisse aller aux clichés ou aux effets faciles. Cet extraordinaire technicien impressionnera toute une génération de trombonistes : Frank Rosolino, Curtis Fuller, Slide Hampton, Jimmy Cleveland, Jimmy Knepper, Julian Priester, Buster Cooper... Le compositeur ne laissera pas une trace moins profonde : on lui doit les thèmes et pièces *Lament*, *Kelo*, *El Camino*

Copyrighted material

Real, *Enigma*, *Perceptions*, *Poem for Brass*, *Diversions*, pour six trombones, célesta, harpe et percussion, dont le style rappelle Paul Hindemith, Igor Stravinski ou Béla Bartók, ses classiques de prédilection.

Pierre BRETON

Bibliographie

J. BERRETT & L. G. BOURGOIS III, *The Musical World of J. J. Johnson*, Scarecrow Press, Lanham (Maryland), 1999.

Discographie sélective

Jay and Kai (1947) ; *The Eminent Jay Jay Johnson* (1953) ; *Trombone For Two* (1955) ; *The Great Kai & J. J.* (1960).

Copyrighted material

JOHNSON LONNIE (1894-1970)

Lonnie Johnson, un des grands créateurs de la guitare moderne jazz et blues, jouée note par note avec un plectre, a influencé la majorité des guitaristes de blues, de jazz et de country music, de Robert Johnson et T-Bone Walker à Buddy Guy et Stevie Ray Vaughan en passant par B. B. King et Eric Clapton.

L'œuvre enregistrée, très abondante, de Lonnie Johnson s'étend sur plus de quarante ans, et comprend des ballades, des pièces pop et de vaudeville, des morceaux instrumentaux et de nombreux blues.

Né à La Nouvelle-Orléans le 8 février 1894, Alonzo Johnson joue très jeune dans un orchestre familial réputé. Il fréquente toute sorte de musiciens et de types de formation : minstrels blancs et noirs, pianistes de ragtime, premiers jazzmen (Kid Ory, notamment), fanfares, ensembles de cuivres, ensembles de variétés, orchestres et chanteurs des îles Caraïbes, groupes mexicains, chorales de marins, chorales religieuses et même, au moins à une reprise, l'orchestre de l'opéra de sa ville natale. Pour Lonnie Johnson, le blues ne sera toujours qu'un genre parmi d'autres. Il pratique aussi bien le piano, le violon, le banjo, la mandoline, la contrebasse que, bien entendu, la guitare.

Après sa participation à la Grande Guerre dans un orchestre « nègre » de l'armée américaine, Lonnie joue à travers les États-Unis, restant quelque temps dans chaque ville et marquant à chaque fois la scène musicale locale. À Dallas, il se lie aux bluesmen texans. Il se fixe un temps à Saint Louis, dans le Missouri, et épouse

Copyrighted material

la chanteuse Mary Smith. En 1925, il enregistre sous son nom *Mr. Johnson's Blues*, le premier d'une longue liste de succès. Johnson, musicien élégant, urbain, sophistiqué et plein d'idées novatrices, est alors à des années-lumière des bluesmen de son temps. Sa guitare va ainsi orner les disques de quantité d'artistes de son époque. En 1927, son association en studio avec le bluesman texan Texas Alexander donne quelques-uns des grands chefs-d'œuvre de l'histoire du blues. Le jeu de guitare parcimonieux de Johnson influencera durablement tout le blues texan et californien. À Saint Louis, il va également, encore une fois, jouer un rôle majeur dans l'élaboration d'un blues local, progressivement basé sur des duos piano-guitare. Lonnie est à New York, à Chicago, à Memphis. Il enregistre avec Louis Armstrong des solos de guitare qui décideront de la carrière de Charlie Christian, avec le guitariste italo-américain Eddie Lang des duos qui établissent les canons fondateurs de la guitare jazz.

Mais, sans doute à son grand dam car Lonnie Johnson ne se voudra jamais un bluesman, ce sont ses blues qui se vendent le mieux. Après un éloignement des studios durant cinq ans, due à une querelle avec un producteur influent, Lester Melrose, il refait surface à Chicago, enregistrant à la guitare électrique dans le style orchestral du Chicago blues à venir. Ses blues ultra-sophistiqués aux textes doux-amers rencontrent les faveurs de la clientèle noire, avide de reconnaissance et de réussite sociale, obtenant même avec la ballade *Tomorrow Night* en 1948 un étonnant n^{o} 1 au Top 40 ! Sa réputation est telle que l'Europe va le sortir de sa semi-retraite pour une tournée triomphale en 1963. Lonnie Johnson trouve un engagement régulier dans un cabaret de Toronto, ville où il passera les dernières années de sa vie. Victime d'un accident de la circulation en 1969, il apparaît néanmoins une dernière fois sur scène en compagnie de Buddy Guy, qui joue respectueusement de la

Copyrighted material

guitare tandis que le vieux maître chante une dernière fois ses blues et ses ballades. Le public lui fait une ovation debout durant plusieurs minutes. Le 16 juin 1970, Lonnie Johnson meurt à son domicile canadien de Toronto.

Lonnie Johnson : The First Of The Guitar Heroes (Frémeaux & Associés FA 262) présente en deux CD une excellente sélection d'une œuvre essentielle. *The Essential Lonnie Johnson* (Document Classics CBL 200011) complète de manière intéressante la sélection précédente.

Gérard HERZHAFT

Copyrighted material

JOHNSON ROBERT LEROY (1911-1938)

Désormais considéré comme un des plus grands artistes du xx^{e} siècle, inspirateur de la plupart des rock stars des années 1960 et 1970, Robert Johnson a, durant sa vie, d'abord été un bluesman du Delta du Mississippi parmi d'autres, inscrit dans la stricte mouvance de son mentor Son House. Sa courte œuvre enregistrée n'a guère eu d'impact commercial de son vivant, mais elle a cependant fini par donner de nombreux classiques, comme *Dust My Broom*, *Sweet Home Chicago*, *Walkin' Blues*, *Kindhearted Woman Blues*, *Crossroads Blues*, *Terraplane Blues*, *Love in Vain*... Mais ce sont essentiellement les versions ultérieures par des bluesmen de Chicago ou par des rockers britanniques qui ont imposé ces titres parmi les grands standards du blues.

Né dans le Delta, à Hazlehurst, probablement le 8 mai 1911, Robert Johnson est très jeune davantage intéressé par la musique que par le travail. Influencé par les disques de Lonnie Johnson, il ira même jusqu'à se faire passer pour un de ses parents. Ses rencontres avec les grands bluesmen locaux comme Charlie Patton et Son House le décident à vivre de la musique. Il parcourt le Delta, jouant ici et là pour quelques dollars et l'hébergement. Dans ses pérégrinations incessantes, il s'associe avec plusieurs futurs grands bluesmen comme Tommy McClennan, Henry Townsend, Johnny Shines, Sonny Boy Williamson (« Rice » Miller), Honeyboy Edwards, Elmore James ou Robert Jr. Lockwood. Robert Johnson mène la vie chaotique d'un être instable, irritable et secret ; grand

Copyrighted material

buveur et coureur invétéré, il s'attire des ennuis constants. Cette personnalité se reflète dans ses compositions, sombres, dramatiques, pleines d'images hallucinantes, avec une interaction entre la voix, le texte et la guitare qui font de son œuvre certainement l'une des plus prenantes de l'histoire du blues.

Remarqué par un *talent scout*, Robert Johnson part pour San Antonio, au Texas, afin d'enregistrer pour le label ARC, une filiale de Columbia, vingt-neuf titres en trois séances, en 1936 et 1937. Ces disques se vendent mal, mais ils frappent certains auditeurs par leur force, notamment le producteur new-yorkais John Hammond. Celui-ci veut amener Johnson à New York pour le présenter au Carnegie Hall à un public blanc nordiste, pour le célèbre concert From Spirituals to Swing du 23 décembre 1938. Il le fait rechercher dans le Delta mais apprend alors que Robert Johnson, encore au centre d'une histoire de femmes, est mort empoisonné après une nuit d'agonie dans un bouge de Greenwood (Mississippi), le 16 août 1938. Hammond le remplacera par Big Bill Broonzy. L'œuvre de Johnson allait cependant être perpétuée et modernisée à Chicago par ses compagnons – Muddy Waters, Elmore James, Johnny Shines, Honeyboy Edwards... –, preuve de la force de ce jeune bluesman.

C'est cependant avant tout la fascination de Hammond pour cet artiste singulier qui va faire de Robert Johnson un pilier de la mythologie folk : forçant le trait et enjolivant la réalité, Hammond fait de Johnson un chanteur écorché vif et un guitariste torturé, au blues tourmenté empli de références au Démon. Les 78-tours de Johnson deviennent objets de collection et d'étude. Lorsque Hammond réédite pour la toute première fois, en 1961, une sélection de titres de Robert Johnson sur microsillon, l'admiration pour cette œuvre étrange se répand aux États-Unis parmi les amateurs blancs, et à travers le monde, particulièrement en

Copyrighted material

Angleterre. Jouer Robert Johnson devient une obligation pour tout apprenti guitariste. Robert Johnson fascine les Rolling Stones, qui adaptent *Stop Breaking Down* puis *Love in Vain*. Eric Clapton, orphelin à la recherche d'une image de père, idolâtre presque jusqu'à la paranoïa ce bluesman sans visage ; il enregistre en 1973 *Crossroads*, qui sera un de ses premiers grands succès.

Au début des années 1990, l'Amérique des médias découvre enfin que le blues est un art. La réédition par Columbia de l'œuvre complète de Robert Johnson en un luxueux coffret et une opération de marketing très réussie engendrent des ventes inattendues, une abondante littérature, des thèmes pour circuits touristiques et des centaines d'imitateurs dans le monde entier. Pressés par une demande de « concerts » due aux ventes de cette intégrale, les dirigeants de Columbia iront même jusqu'à engager un acteur de théâtre, Keb' Mo', qui ressemble physiquement à Robert Johnson, afin de le lancer comme bluesman traditionnel ! Enfin, les droits d'auteur des millions d'exemplaires de disques vendus amènent une féroce compétition judiciaire entre d'innombrables descendants supposés du bluesman qui était mort à vingt-sept ans sans enfant connu !

Tout ce fatras extramusical, pour irritant qu'il soit, ne doit pas masquer l'exceptionnel talent de Robert Johnson, le bluesman. Car son œuvre enregistrée possède des qualités exceptionnelles qui le situent au sommet du Delta blues : un sens du rythme et de la mesure, à la fois dans son chant et dans son jeu de guitare, empli de nombreux silences terriblement éloquents, l'utilisation systématique des basses marchantes qui deviendront le soubassement du Chicago blues des années à venir. Ses compositions, bien que pour la plupart fondées sur des blues antérieurs, possèdent une sorte d'énergie créatrice, de vitalité foisonnante, de force du trait et de la métaphore

Copyrighted material

souvent bouleversantes. En cela, il est vraiment le grand modernisateur du Delta blues.

Le coffret *Robert Johnson. The Complete Recordings* (Columbia) présente l'intégrale, avec toutes les prises de chaque morceau, de cette œuvre fondamentale. *Robert Johnson. The Blues. San Antonio - Dallas, 1936-1937* (Frémeaux & Associés FA 251) comporte tous les titres enregistrés par Robert Johnson, accompagnés d'un important livret en français.

Gérard HERZHAFT

Copyrighted material

JOHNSON TOMMY (1896 env.-1956)

Avec Charlie Patton, Tommy Johnson peut être considéré comme le principal fondateur du Delta blues. Il sait, comme nul autre, porter ce genre difficile à des sommets de poésie et de perfection : intensité dramatique, chant qui utilise le falsetto, textes aux allégories marquantes, jeu de guitare aux basses syncopées. Il n'a que très peu enregistré : quatorze titres seulement, mais presque autant de chefs-d'œuvre. Beaucoup sont devenus des standards du blues : *Big Road Blues*, *Maggie Campbell Blues*, *Big Fat Mama Blues*, *Cool Drink of Water Blues*, *Slidin' Delta* et *Canned Heat Blues* (ce dernier titre donnera son nom à un des plus célèbres groupes américains de rock). L'influence de Tommy Johnson sur ses pairs est énorme : on retrouve ses textes, son jeu de guitare et sa manière de chanter chez Muddy Waters, Howlin' Wolf, Floyd Jones...

Tommy Johnson, né à Terry, dans le Mississippi, a passé la plus grande partie de sa vie autour de la petite bourgade de Crystal Springs ainsi que de Jackson, la capitale du Mississippi, où il influence grandement les musiciens de cette ville. En 1928, il a l'occasion d'enregistrer une mémorable séance, ce qui lui permet de mener un moment une vie de vedette du disque, figurant même dans les magazines « people » pour les Noirs de l'époque. Mais Johnson est le type même du bluesman qui dépense sans compter, abuse de tout ce qu'il aime, notamment de l'alcool. Alors qu'il aurait pu continuer une longue carrière de bluesman sur scène et sur disque, son ivrognerie dissuade les compagnies de continuer à l'enregistrer

Copyrighted material

et il séjourne souvent en prison. Malgré tout, il continue d'impressionner tous ceux qui l'approchent. Il animait un orchestre électrique à la façon du Chicago blues quand il meurt d'une crise d'éthylisme à Crystal Springs, le 1er novembre 1956. Ultime consécration : sa personnalité charismatique est évoquée dans le célèbre film *O Brother, Where Art Thou ?* des frères Coen (2000).

Gérard HERZHAFT

Copyrighted material

JONES ELVIN (1927-2004)

Introduction

La superposition de rythmes distincts mais parfaitement coordonnés constitue un des apports fondamentaux des batteurs bop. Cette polyrythmie, qui repose sur une totale indépendance des quatre membres, trouve son origine dans le jeu de quelques grands batteurs de l'ère swing (Dave Tough, Cozy Cole, Tiny Kahn...), se développe au milieu des années 1940 avec Kenny Clarke et Max Roach, et culmine dans les années 1950 et 1960 avec Art Blakey, Tony Williams et Elvin Jones. « Apparemment, son accompagnement consiste en un solo ininterrompu, buriné avec une violence incroyable. Cette „sauvagerie“ ne doit cependant pas faire illusion. Sous des dehors brutaux, cette percussion est la plus subtile que le jazz ait connue depuis Chick Webb, le maître de la batterie classique » (Alain Gerber).

• Ascension

Dans l'univers du jazz, Elvin Jones a été précédé par ses deux frères : Hank (1918-2010), remarquable pianiste, et Thad (1923-1986), qui fut tout à la fois trompettiste, joueur de trombone mais aussi compositeur et arrangeur d'une grande habileté. Né à Pontiac (Michigan) le 9 septembre 1927, Elvin Ray Jones jette son dévolu sur la batterie. Sans véritable maître, il commence à jouer très jeune dans des formations de sa ville natale et de Detroit. Libéré de ses obligations militaires en 1949, il hante les clubs de Detroit, et notamment le Bluebird, où il remplace Art Mardigan au sein du

Copyrighted material

Michigan Press, Ann Arbor (Mich.), 1998 (*John Coltrane, sa vie, sa musique*, trad. V. Cotro, éd. Outre Mesure, 2007).

Discographie sélective

Comme leader

Elvin ! (1961) ; *Illumination !*, avec Jimmy Garrison (1963) ; *And Then Again* (1965) ; *Dear John C.* (1965) ; *Midnight Walk* (1966) ; *Heavy Sounds*, avec Richard Davis (1968) ; *Sky Scrapers*, 4 vol. (1968) ; *Puttin' it Together* (1968) ; *The Ultimate* (1968) ; *The Prime Elements* (1969) ; *Coalition* (1970) ; *Genesis* (1971) ; *Live at the Lighthouse* (1972) ; *Time Capsule* (1977) ; *The Elvin Jones Jazz Machine. Remembrance* (1978) ; *Love and Peace*, avec McCoy Tyner (1982) ; *Live at the Village Vanguard* (1984) ; *Youngblood* (1992) ; *The Elvin Jones Jazz Machine. Going Home* (1992) ; *It Don't Mean a Thing...* (1993).

Comme sideman

de Miles Davis, *Blue Moods* (1955) ; de Kenny Burrell, *Kenny Burrell* (1957) ; de Sonny Rollins, *A Night at the Village Vanguard* (1957), *East Broadway Run Down* (1966) ; de Pepper Adams, *10 to 4 at the 5-Spot* (1958) ; de Steve Lacy, *Reflections* (1958) ; de Gil Evans, *The Individualism of Gil Evans* (1964) ; de Wayne Shorter, *Night Dreamer* (1964), *Ju Ju* (1964), *Speak No Evil* (1964) ; de Grant Green, *Talkin' About !* (1964) ; de Lester Young, *Unity* (1965) ; de Art Pepper, *The Trip* (1976), *Saturday Night at the Village Vanguard* (1977) ; de Tommy Flanagan, *Super-Session* (1980) ; de Michael Brecker, *Time Is Of The Essence* (1999).

Copyrighted material

JONES HANK (1918-2010)

La maîtrise technique, le toucher, l'articulation, le phrasé et l'équilibre parfait entre les deux mains du pianiste américain Hank Jones en firent le partenaire privilégié d'innombrables jazzmen se réclamant de multiples courants. « En solo, il réussit le mariage de lignes modernes à la main droite et du *stride* le plus rigoureux à la main gauche » (Henri Renaud).

Né le 31 juillet ou août 1918 à Vicksburg, dans le Mississippi, Henry William Jones, Jr. débute sa carrière dans la région de Detroit ; il s'établit en 1944 à New York, où il va travailler au sein de formations de swing et de bop, avec notamment Hot Lips Page, Andy Kirk, Coleman Hawkins. De 1947 à 1951, il fait partie des vedettes du Jazz At The Philharmonic de Norman Granz, et il accompagne Ella Fitzgerald de 1947 à 1953. Ses enregistrements se comptent par centaines : il dirige ses propres trios, se produit avec Charlie Parker, Lester Young, Billie Holiday, Miles Davis, Benny Goodman... Sans oublier ses célèbres frères cadets : le trompettiste et arrangeur Thad Jones et le batteur Elvin Jones. Hank Jones travaille de 1959 à 1974 pour C.B.S. Studios, tout en continuant de graver des disques. Membre du Great Jazz Trio, aux côtés de Ron Carter et de Tony Williams, il assure par ailleurs la direction musicale de la comédie musicale *Ain't Misbehavin'*, qui est donné à Broadway dans les années 1970. Dans la décennie suivante, il s'affirme surtout dans les trios qu'il dirige. Hank Jones se voit décerner la National Medal of Arts en 2008 ainsi qu'un Grammy Award pour l'ensemble de sa carrière en 2009. Il meurt le 16 mai 2010, dans le quartier new-yorkais du Bronx.

Copyrighted material

E.U.

Copyrighted material

JONES JO (1911-1985)

De l'enfance et de l'adolescence de Jonathan « Jo » Jones, né à Chicago le 7 octobre 1911, bien peu de choses nous sont parvenues. On sait en revanche qu'il fait ses débuts à Kansas City comme chanteur et danseur de claquettes. C'est dans cette ville qu'il se lie d'amitié, en 1930, avec Walter Page, qui lui prodigue ses conseils. Formation plus que remarquable, puisqu'elle vaut à Jo Jones d'être engagé par Count Basie en 1935. Pendant treize ans — jusqu'en 1948, avec une seule interruption entre 1944 et 1946 pour cause de mobilisation aux armées —, il va constituer l'épine dorsale de la fameuse section rythmique du grand orchestre. Cette dernière rassemblait autour de lui, outre Basie lui-même au piano, Freddie Green à la guitare et Walter Page à la basse. L'ensemble est tellement proche de l'idéal que le Count lui laisse souvent la vedette en lui permettant de jouer à découvert. Pilier de la formation, Jo Jones est l'une des composantes essentielles des plus grands succès de l'orchestre : *One o'clock Jump*, *Blue and Sentimental*, *Jumpin' at the Woodside*, *Shorty George*, *Time out*, *Doggin' around*, *Topsy*, *Jive at Five*, *Swingin' the Blues*, *Tickle Toe*, *Hamm'n Eggs* et *Shoe Shine Boy*, entre beaucoup d'autres, n'auraient pas cette indiscutable perfection sans sa présence aux balais. Très recherché par les studios, il participe à de nombreuses séances d'enregistrement avec Harry James, Mildred Bailey, Billie Holiday, Lionel Hampton, Teddy Wilson, Benny Goodman, Cootie Williams, Charlie Shavers, Vic Dickenson, Dickie Wells, Sonny Stitt, Ruby Braff, Coleman Hawkins, Jimmy Rushing, Johnny Hodges, Paul Quinichette et Duke Ellington. En 1948 prend fin sa collaboration avec Basie. Il participe alors à de multiples groupes, animés par Illinois Jacquet

Copyrighted material

(1948-1949), Gene Ammons, Charlie Ventura, Ben Webster et Lester Young (1950), Joe Buskin, Buck Clayton et Charlie Barnet (1951-1953). Il se produit dans les tournées du J.A.T.P. (Jazz At The Philharmonic). En 1956, il entre dans le trio de Teddy Wilson. De 1958 à 1959, il est le batteur du trio de Ray Bryant. Il accompagne Coleman Hawkins en 1964 au cours d'une série de concerts en Europe qui l'amène notamment à jouer à la salle Pleyel pour le Paris Jazz Festival. Mais, depuis quelques années déjà, d'autres styles, d'autres modes le rejettent peu à peu dans l'ombre. Il ne rencontre plus qu'un pâle écho de ses triomphes d'antan et doit se contenter de quelques tournées avec Milt Buckner. Et c'est sur un goût d'amertume que s'achève la carrière de l'un des plus glorieux batteurs de l'histoire du jazz. Jo Jones meurt à New Yok le 3 septembre 1985.

Ce parfait styliste occupe pourtant une place capitale dans l'évolution des sections rythmiques. C'est lui, en effet, qui porte à son plus haut point d'achèvement le *four beats system*, technique qui accentue de manière égale les quatre temps de la mesure. Laissons-lui la parole : « L'orchestre de Benny Moten jouait un rythme two beats, en ne marquant que le premier et le troisième temps. L'orchestre de Walter Page marquait le deuxième et le quatrième. Quand ces deux rythmes se sont réunis dans l'orchestre de Basie, cela a donné un flux égal, un, deux, trois, quatre, comme une balle qui rebondit. » Grâce à lui, la section rythmique parvient à une perfection classique. Son jeu, à la fois léger et mobile, donne à la batterie une élasticité et une pulsation tout en legato inconnues jusque-là. Chef de file du middle jazz, ce musicien souple et élégant se montre aussi à l'aise au sein d'un grand orchestre que dans le cadre intime des petites formations. Percussion à la fois précise et ferme, swing sans défaut, sonorité raffinée, telles sont les moindres de ses qualités. Remarquable dans l'emploi de la cymbale

Copyrighted material

charleston, très habile dans l'usage de tous les accessoires, il construit parfois ses solos avec le seul concours de ses mains nues. Jo Jones annonce — avec Dave Tough — la percussion bop avec un style d'accompagnement proche du contrepoint. Plutôt que de se limiter à maintenir placidement le tempo, il préfère souligner les développements du soliste, lui emprunter des idées, le contraindre à renouveler son inspiration.

Pierre BRETON

Copyrighted material

JONES PHILLY JOE (1923-1985)

Joseph Rudolph Jones, que l'on surnommera très vite « Philly » Joe pour le distinguer du grand Jo Jones, naît à Philadelphie le 15 juillet 1923. Comme pour beaucoup de jazzmen, son enfance n'a guère retenu l'attention des chroniqueurs. Nous savons seulement que l'adolescent se produit avec des formations locales et qu'il accompagne occasionnellement les musiciens qui, à l'instar de Dexter Gordon et de Fats Navarro, font escale dans sa ville natale. Nous le retrouvons en 1949 à Washington, où il travaille avec Ben Webster. C'est ensuite, à New York, le début d'une carrière de *free-lance*. Il s'y produit notamment aux côtés de « Zoot » Sims et de Lee Konitz (1952). Cet infatigable découvreur de talents qu'est Miles Davis le remarque et l'appelle auprès de lui pour une collaboration de six années (1952-1958) dans son quintette. De nombreux albums viennent marquer cette rencontre au sommet : *Collector's Items* (1953, avec Charlie Parker et Sonny Rollins, tous deux au saxophone ténor, ce qui est une rareté), *Cookin'*, *Workin'*, *Soulin'*, *Steamin'*, *Round about Midnight* (1955-1956, splendide série d'albums avec John Coltrane), *Milestones* (1958, où Coltrane est rejoint par Cannonball Adderley). Il forme avec Paul Chambers (basse) et Red Garland (piano) une section rythmique dont l'équilibre est encore considéré comme idéal. Cela ne l'empêche pas de se produire en même temps sous son nom ou d'accompagner d'autres musiciens, comme Tony Scott (1953), Tadd Dameron (1954), Lee Morgan (1956), Art Pepper (1957), Clark Terry (1958), Gil Evans et Jackie McLean (1959), Hank Mobley (1961) et Elmo Hope (1963). Il effectue en 1964 une tournée au Japon et forme, en 1965, un quintette avec, notamment, Franck Morgan au saxophone

Copyrighted material

alto et Phineas Newborn au piano. En 1969, il quitte les États-Unis pour se fixer en Europe. Il meurt à Philadelphie le 30 août 1985.

Philly Joe Jones est certainement l'un des derniers grands batteurs de style bop. Ses recherches rythmiques et la sûreté de son goût le situent dans la lignée d'un Kenny Clarke. Il a hérité d'Art Blakey sa violence percussive et son autorité tranchante. Max Roach lui a offert sa précision, sa virtuosité et son sens de la ligne mélodique. Mais, s'il ne renie en rien d'aussi prestigieux inspirateurs, n'est-il pas tout autant le premier des grands batteurs modernes ? C'est avec une remarquable finesse qu'il exploite l'indépendance de ses quatre membres et la subdivision de chaque temps. Accumulant les figures secondaires, il parvient à superposer de nombreux rythmes différents tout en maintenant le tempo à la grande cymbale. Il est l'un des premiers à oser utiliser la pédale charleston de manière asymétrique, pédale condamnée jusque-là à ponctuer les deuxième et quatrième temps de la mesure. Si la pulsation de base y perd de son évidence, c'est une richesse toute nouvelle qu'y gagne la batterie. Avec lui, le soliste perd le soutien confortable qui permet toutes les facilités mais trouve en revanche un partenaire qui le contraint à l'audace, au dépassement.

Pierre BRETON

Copyrighted material

américaine. Dans les années 1960, il enregistre avec d'autres jazzmen, arrange les albums de nombreux artistes comme Frank Sinatra, Peggy Lee ou encore Billy Eckstine, et écrit des musiques de films : *The Pawnbroker* de Sidney Lumet (1964, *Le Prêteur sur gages*), *In the Heat of the Night* de Norman Jewison (1967, *Dans la chaleur de la nuit*) et *In Cold Blood* de Richard Brooks (1967, *De sang froid*)... De 1969 à 1981, avec une interruption de quelques mois en 1974 à la suite d'une rupture d'anévrisme, Quincy Jones travaille pour le label A&M. Ses propres goûts musicaux évoluent de plus en plus du jazz à la pop music. Fort de sa réussite en tant que l'un des producteurs les plus célèbres au niveau international, il crée en 1980 sa propre maison de disques, Qwest Records.

La notoriété de Quincy Jones va croissant. En 1982, il produit l'album de Michael Jackson *Thriller*, qui affiche des records de ventes historiques. En 1985, il coordonne la participation d'une pléiade de vedettes à l'enregistrement de *We Are the World* – prestation à vocation caritative. Musicien mais aussi homme d'affaires, il coproduit la même année le film de Spielberg *La Couleur pourpre*. En 1994, Quincy Jones fonde la société QDE, productrice d'émissions télévisées et de films. Il est alors le producteur de la série télévisée *Le Prince de Bel-Air* et le créateur de *Vibe*, magazine américain consacré à la musique afro-américaine.

Quincy Jones peut se targuer d'avoir collaboré avec la fine fleur des représentants de tous les styles et courants de la musique populaire. Il a publié en 2001 ses Mémoires, *Q : The Autobiography of Quincy Jones*.

E.U.

Copyrighted material

petites formations et les grands orchestres. L'arrangeur-compositeur est l'un des plus imaginatifs de son époque. S'il perpétue l'univers rythmique d'un Count Basie, il prolonge également l'aventure ellingtonienne par sa recherche d'alliages sonores inédits et son souci d'établir de libres rapports entre solistes et masse orchestrale. Thad Jones ne faisait pas partie de ces vedettes d'estrade que dévore une virtuosité galopante. Il a préféré suivre ces obscurs chemins qui mènent au cœur même de la musique.

Pierre BRETON

Copyrighted material

JOPLIN JANIS (1943-1970)

Janis Lyn Joplin, née le 19 janvier 1943 à Port Arthur (Texas), connaît une enfance difficile dans une famille de la classe moyenne installée dans le sud-est du Texas. Elle étudie au Lamar State College of Technology, puis entre à l'université du Texas à Austin. En 1963, elle abandonne ses études, préférant chanter du folk et, surtout, du blues dans les clubs texans. Elle s'établit en 1966 à San Francisco, où elle s'adonne à l'alcool et à la drogue, mais où, sur la recommandation de l'impresario hippie Chet Helms, elle intègre le groupe Big Brother and the Holding Company. Elle va s'imposer comme la première chanteuse de blues blanche des années 1960. Trouvant un nouvel élan dans son timbre de voix rocailleux, le groupe de hard rock sort un album sous le label indépendant Mainstream Records. En 1967, le groupe rencontre un vif succès au festival pop de Monterey, grâce à une prestation exceptionnelle sublimée par la remarquable interprétation de Janis Joplin de *Ball and Chain* – standard de rhythm and blues de Willie Mae « Big Mama » Thornton. En 1968, Janis Joplin et son groupe enregistrent avec Columbia leur premier album pour une « major » : *Cheap Thrills* caracole en tête des hit-parades, le single *Piece of My Heart* se hissant à la douzième place des titres les plus vendus. Janis Joplin poursuit sa métamorphose : le vilain petit canard s'efface devant l'icône rock à la farouche détermination et à la sensualité exacerbée.

Janis Joplin se sépare bientôt de Big Brother pour former le Kozmic Blues Band, dont l'album *I Got Dem Ol' Kozmic Blues Again Mama !* se classe à la cinquième place des meilleures ventes en 1969. Après sa participation au festival de Woodstock, le groupe

Copyrighted material

se disperse. Janis Joplin devient héroïnomane. Le 4 octobre 1970, alors qu'elle est fiancée et qu'elle semble reprendre sa vie en mains, elle décède à Hollywood d'une overdose d'héroïne pendant l'enregistrement de *Pearl* avec son nouveau groupe, Full Tilt Boogie Band. Sorti après sa mort, l'album atteint en 1971 le sommet du hit-parade, tout comme le tube *Me and Bobby McGee*. Plusieurs raisons expliquent la place majeure que Janis Joplin occupe dans l'histoire du rock : sa puissance vocale, son talent de chanteuse, sa transgression des conventions, un style musical agressif et débridé. Sa voix rauque, très bluesy – à l'exemple de ses modèles « Big Mama » Thornton, Lead Belly et Bessie Smith – et son attitude suggestive se combinent dans l'expression fascinante d'une sensibilité et d'une émotion largement inattendues de la part d'une chanteuse blanche. Le parcours de Janis Joplin est fidèlement reflété dans le film *The Rose*, de Mark Rydell (1979).

Gillian G. GAAR

E.U.

Copyrighted material

JOPLIN SCOTT (1867 ou 1868-1917)

Compositeur et pianiste noir américain, surnommé le « Roi du ragtime » au tournant du XX^{e} siècle.

Né en 1867 ou 1868, dans le comté de Bowie, au Texas, Joplin apprend à jouer du piano avec des professeurs près de la maison où il passe son enfance ; à partir du milieu des années 1880, il voyage dans le Midwest et se produit à l'Exposition colombienne de Chicago en 1893. En 1895, il se rend à Sedalia, dans le Missouri, et étudie la musique au George R. Smith College, école réservée aux Noirs, dans l'espoir de faire une carrière de pianiste concertiste et de compositeur de musique classique. Les premières mélodies qu'il publie lui apportent la célébrité et, en 1900, il s'installe à Saint Louis pour travailler plus étroitement avec l'éditeur de musique John Stark.

Sa première partition d'envergure, une suite de ballet qui fait appel aux procédés rythmiques du ragtime, avec ses propres instructions chorégraphiques, date de 1902. Il écrit son premier opéra, *A Guest of Honor* (1903), mais la musique en a été perdue. Joplin s'installe à New York en 1907 et écrit un livre pédagogique, *The School Of Ragtime,* où il donne un aperçu de ses schémas de basse complexes, de ses syncopes sporadiques, de ses *stop-time breaks* (interruption du tempo régulier pour laisser place à l'improvisation en ne marquant que le premier temps) et de ses idées harmoniques, qui seront largement imitées. Le contrat de Joplin avec Stark se termine en 1909 et, bien qu'il ait enregistré des

Copyrighted material

KENTON STAN (1912-1979)

Stan Kenton est l'un des grands mal-aimés de la critique de jazz et, notamment, de la critique française. Ses censeurs ont en effet grand mal à comprendre la popularité que lui vaut auprès d'un vaste public une musique qui additionne pêle-mêle les plus déplorables sous-produits du show-business, les arrangements jazz d'un très grand technicien et l'aridité intellectuelle d'œuvres qui cherchent à assimiler les conquêtes de la musique contemporaine européenne du début du xx^{e} siècle.

Stanley Newcomb Kenton naît le 19 février 1912 à Wichita, dans le Kansas. Stan joue du piano en professionnel dès 1934. À la fin des années 1930, il obtient ses premiers engagements comme pianiste et arrangeur en Californie ; en 1940, il réunit sa première formation. Au fil du temps, ses orchestres s'étofferont. En dépit de l'ironie de certains confrères, Stan Kenton marquera toujours plus de goût pour les effectifs nourris. Ses premiers disques datent de 1942. L'année suivante vient le succès qui le lance dans toute l'Amérique, l'enregistrement de l'indicatif de son orchestre : *Artistry in Rhythm*. Entre 1944 et 1945, Anita O'Day, Gene Howard, June Christy et même le tout jeune Stan Getz renforcent son ensemble. La musique qu'il propose à cette époque n'est guère faite pour séduire les fervents du jazz pas plus que les puristes de la tradition classique : des partitions ronflantes emphatiquement gonflées d'élans romantiques et de réminiscences debussystes mal digérées.

Copyrighted material

L’engagement, en 1946, de Pete Rugolo, arrangeur de talent qui, depuis quelque temps, travaillait épisodiquement avec lui, va sensiblement améliorer les choses. Cet ancien élève de Darius Milhaud a en effet, même s’il sombre parfois aussi dans le piège des facilités gratuites, un goût à la fois plus sûr et plus raffiné. L’étonnant mélange de naïvetés et de prétention qui caractérise de nombreuses pièces nées à cette époque prête aujourd’hui à sourire. Avec Alain Gerber, reconnaissons cependant à Stan Kenton le mérite d’avoir conçu « un style d’orchestration très différent de celui pratiqué par Basie, un style touffu où les accords très recherchés se pressent les uns contre les autres et forment une sorte de pâte sonore épaisse et mobile à la fois ». Même si cette manière ne peut réellement représenter une alternative crédible à l’écrasante domination du Count, admettons la valeur de la tentative, qui coïncide d’ailleurs avec le zénith de la popularité du leader américain. Suit, entre 1947 et 1950, une phase de semi-retraite pendant laquelle Stan Kenton n’a qu’une activité irrégulière.

Mais le revoici en 1950 sous les feux de l’actualité avec la création d’un ensemble instrumental de quarante musiciens qui réunit, autour du jazz band traditionnel, des violons et quelques bois empruntés aux orchestres symphoniques classiques. Avec une imprudente ambition il baptise cet ensemble Innovations in Modern Music. En fait d’innovations, la montagne accouchait d’une souris, et Stan Kenton ne faisait guère que reprendre à son compte les apports, datant de plus de trente ans, de créateurs comme Bartok, Hindemith et Stravinski.

Pourtant, sous l’influence d’arrangeurs de grand talent nommés Gerry Mulligan et Bill Holman, il revient, vers 1952, à des conceptions plus proches de celles d’un Basie : il allège ses orchestrations et donne une part plus grande à ses solistes. En 1955,

Copyrighted material

on le retrouve à la tête d'un nouveau groupe d'instrumentistes new-yorkais. En 1956, c'est une tournée triomphale en Grande-Bretagne. Et sa carrière en zigzags se poursuit, de rechutes en rédemptions, de périodes de demi-sommeil en phases d'intense activité. Il épouse la chanteuse Ann Richards et fonde, en 1965, le Los Angeles Neophonic Orchestra. En dépit de tout et de tous, il reste fidèle au big band, qu'il voue à ce qu'il appelle « les œuvres symphoniques de jazz » – expression dont le sens précis demeure assez obscur – et à un « progressive jazz » dont la modernité réelle, passé la surprise du moment, n'est pas toujours très évidente. Il demeure actif jusqu'à sa mort, à Hollywood, le 25 août 1979.

Il est bien difficile d'apprécier avec sérénité l'œuvre d'un musicien qu'André Francis affirmait, non sans pertinence, avoir été visité par « le diable de la bizarrerie ». On écartera sans hésitation les sirupeuses douceurs qu'il réservait à ses chanteuses dans des bluettes qui ont fait son succès commercial. On marquera un intérêt mêlé de quelque réserves pour ses œuvres concertantes modernistes. En revanche, on retiendra ces pages, hautes en couleur et en harmonies étranges, riches d'une grande complexité rythmique, qui lui ont permis, grâce à des arrangeurs de la stature d'un Shorty Rogers, d'un Gerry Mulligan ou d'un Bill Holman, de s'imposer comme le leader de l'un des meilleurs grands orchestres blancs. Le grand millésime se situe pour Stan Kenton dans les années 1950, époque à laquelle il savait s'entourer d'excellents instrumentistes comme Art Pepper, Lee Konitz et Zoot Sims (saxos), Shelly Manne et Mel Lewis (batteurs) ou encore Frank Rosolino (trombone). Il fut l'un des premiers à affirmer que le jazz pouvait se passer sans mal d'un tempo fixe et immuable. Mais ni le swing, ni la passion n'ont jamais été son fort...

Copyrighted material

L’œuvre composite et la personnalité déroutante de Stan Kenton illustrent parfaitement la difficulté, pour le jazz des grandes formations, de s’évader des modèles proposés par Duke Ellington et Count Basie. Récusant à la fois la luxuriance sauvage, l’expressionnisme hérité du blues et la prééminence de grands solistes qui sont la marque du premier, refusant de soumettre sa musique à la glorieuse mais impitoyable règle du swing qui est la signature du second, Stan Kenton s’est vu condamné à une éternelle errance entre des styles peu conciliables. Sa tentative d’émancipation de la tradition des grands orchestres de jazz ne va pas sans quelque intellectualisme. D’où son état de moindre résistance face à l’attraction de la musique contemporaine, dans laquelle le jazz a tant de fois failli se noyer et perdre son âme.

Pierre BRETON

Copyrighted material

KESSEL BARNEY (1923-2004)

Jazzman blanc qui a puisé son inspiration dans les aventures harmoniques de Charlie Parker et les pratiques instrumentales de Charlie Christian, autodidacte complet fasciné par la richesse et la complexité de la musique savante européenne, l'Américain Barney Kessel s'est affirmé comme l'un des plus parfaits stylistes de la guitare be-bop.

Barney Kessel naît le 17 octobre 1923 à Muskogee (Oklahoma). À douze ans, il vend des journaux pour s'offrir sa première guitare et c'est en autodidacte qu'il progresse dans la maîtrise de cet instrument. Dès quatorze ans, il fait des débuts remarqués dans des formations locales. Sa réputation est telle que Charlie Christian, le premier grand maître de la guitare be-bop, ne manque pas de venir l'écouter lors de l'un de ses passages à Oklahoma City, en 1939. Cette rencontre sera décisive. Barney Kessel se lance dans la carrière et se fixe à Hollywood, où il exerce d'abord divers petits métiers alimentaires. En 1943, il est engagé dans l'orchestre qui accompagne le show d'un des Marx Brothers, Chico Marx, que dirige alors Ben Pollack. Il s'établit alors à Los Angeles. En 1944, il a la chance de participer – avec Lester Young, Illinois Jacquet, Red Callender, Joe Jones, Sid Catlett... – au remarquable court-métrage *Jammin' the Blues* réalisé par Gjon Mili et dont le directeur technique est le producteur Norman Granz, fondateur de la célèbre firme Verve. Dès lors, c'est au sein de grands orchestres – notamment ceux de Charlie Barnet (1944-1945) et d'Artie Shaw (1945) – qu'il poursuit sa route. Il commence à cette époque à fréquenter les studios d'enregistrement.

Copyrighted material

En 1947, Barney Kessel rejoint le J.A.T.P. (Jazz At The Philharmonic) de Norman Granz, où il rencontre Charlie Parker, dont il sera un des partenaires pour un enregistrement du célèbre *Relaxin' at Camarillo* (1947). En 1952 et 1953, il effectue une longue tournée avec le trio d'Oscar Peterson, où il remplace Irving Ashby et où il est au côté du contrebassiste Ray Brown. Avec Ray Brown (contrebasse) et Shelly Manne (batterie), il enregistre, sous le nom générique de The Poll Winners, une série de quatre albums appelés à une durable célébrité : *The Poll Winners* (1957), *The Poll Winners Ride Again !* (1958), *Poll Winners Three* (1959) et *Exploring The Scene* (1960). Capable de s'adapter à tous les styles, Barney Kessel a joué avec les plus grands : Louis Armstrong, Nat King Cole, Red Norvo, Roy Eldridge, Woody Herman, Ben Webster, Buddy DeFranco, Red Mitchell, Ornette Coleman, Lionel Hampton, Benny Carter, Lester Young, Illinois Jacquet, Coleman Hawkins, Jo Jones, Sid Catlett, George Benson... La créativité de l'accompagnateur est recherchée par des chanteuses comme Julie London (avec laquelle il donne en 1955 une célèbre interprétation de *Cry Me A River*), Billie Holiday, Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan ou Anita O'Day. La curiosité toujours en éveil, il s'intéresse de près à la musique classique – *Carmen* de Bizet, notamment, donnera naissance à l'album *Modern Jazz Performances from Bizet's Carmen* (1958) –, au jazz afro-cubain et même à la pop music (*Hair is Beautiful*, 1968, d'après *Hair*). Pendant quelque temps, il s'adonne à des occupations plus commerciales et réalise des orchestrations de musique de film pour Hollywood. Il revient néanmoins à sa passion première pour le jazz en 1973. Il fonde alors avec deux autres guitaristes, Charlie Byrd et Herb Hellis, et le soutien d'une contrebasse et d'une batterie, le quintette Great Guitars, dont le succès sera mondial et avec lequel il se produira

Copyrighted material

jusqu'en 1992, année où il est victime d'une grave attaque cérébrale.

Barney Kessel s'est beaucoup consacré à l'enseignement et a organisé des séminaires très suivis. Il a publié plusieurs ouvrages didactiques ainsi que quelques recueils d'improvisations. Il meurt le 6 mai 2004 à San Diego (Californie).

Classique parmi les modernes, Barney Kessel sait aller directement à l'essentiel. L'improvisateur, discret mais constamment inspiré, développe un phrasé fluide, articulé avec une souplesse et une variété de timbres rares. Sur un jeu en accords aux couleurs orchestrales très raffinées, il construit un discours à l'équilibre parfait où concision et sensibilité se conjuguent idéalement. Un sens très affirmé du blues complète le portrait de l'un des plus attachants guitaristes de sa génération.

Pierre BRETON

Copyrighted material

KING B. B. (1925-)

Le chanteur et guitariste B. B. King est sans conteste un des principaux bluesmen de l'après-guerre par sa popularité, qui ne s'est jamais démentie au cours de sa carrière, par son œuvre prolifique et, surtout, par l'influence considérable qu'il a exercée dans les domaines du chant et de la guitare sur ses innombrables épigones, émules et successeurs.

B.B. King. *À la fois guitariste, compositeur et chanteur, le bluesman américain B.B. King eut une influence majeure sur le monde du rock par son art du solo et son sens du spectacle.*

Après une enfance passée à ramasser du coton dans une plantation, le jeune Riley Ben King, né le 16 septembre 1925 à Indianola (Mississippi), est pris en charge par son cousin Bukka White, l'un

Copyrighted material

des grands bluesmen du Delta, qui lui apprend les rudiments de la guitare. King s'installe à Memphis en 1948 et commence à développer un jeu de guitare très influencé par ceux, swinguant et jazzy, de Lonnie Johnson, Django Reinhardt, T-Bone Walker ou Charlie Christian. Il trouve un emploi de disc-jockey sur l'une des principales stations de radio de Memphis, WDIA. Riley, qui devient « Blues Boy » (B. B.) King, présente tous les soirs les nouveaux disques de blues aux auditeurs noirs. Cette position lui permet aussi de faire la promotion de sa musique, de ses disques et de ses concerts, et de s'affirmer très rapidement comme un des bluesmen importants de la ville. Fort de cette réputation, il signe un contrat avec le label californien Modern Records des frères Bihari (Jules, Joe, Lester et Saul), un des principaux labels indépendants de l'après-guerre, pour lequel il enregistrera durant les douze années suivantes une œuvre d'une richesse et d'une réussite incomparables. En 1951, le succès considérable de *Three O'Clock Blues* établit sa notoriété au niveau national. À partir de 1952, B. B. King s'installe à Los Angeles et entreprend des tournées à travers tous les États-Unis à la tête d'une grande formation de treize musiciens inspirée des orchestres de swing. Il engrange succès sur succès (*Sweet Sixteen*, *Rock Me Baby*, *Everyday I Have the Blues*, *Sweet Little Angel*, *Ten Long Years*, *I've Got a Right to Love My Baby*...) et demeure constamment présent dans les hit-parades de musique noire.

Durant ces années, B. B. King se trouve un style personnel, instantanément reconnaissable : sa voix vibrante et puissante mais parfois très maniérée emprunte beaucoup au *blues shouter* Roy Brown et aux chanteurs de gospel, un genre qu'il a toujours affectionné. Son jeu de guitare évolue lui aussi. B. B King parvient à obtenir de sa « Lucille » (nom de son instrument) des sonorités moelleuses et met au point un jeu économe, ménageant les silences,

Copyrighted material

suspendant une note, la faisant vibrer avant de terminer en un bref staccato qui engendre un feeling et une émotion considérables. Il devient ainsi progressivement une source d'influence majeure pour les nouveaux chanteurs et guitaristes de blues, depuis ses innombrables imitateurs et émules tels Albert et Freddie King jusqu'aux guitaristes de Chicago comme Otis Rush ou Buddy Guy et, ensuite, sur les Britanniques Eric Clapton, Stan Webb ou Peter Green, qui influenceront à leur tour de nouvelles générations. En fait, pratiquement tous les guitaristes de blues qui apparaissent à partir des années 1950 doivent quelque chose à B. B. King !

En 1962, B. B. signe un contrat avec le grand label ABC et ses enregistrements vont devenir progressivement bien plus commerciaux, afin de suivre les goûts du public noir. Ce qui lui permet, presque seul parmi les artistes de blues noirs, de continuer à obtenir d'importants succès, comme *Thrill Is Gone* en 1969. Contrairement à John Lee Hooker ou à Muddy Waters, il attendra les années 1970 et 1980 pour s'associer à des musiciens de rock comme Leon Russell, Carole King ou le groupe irlandais U2.

Grâce à cette carrière considérable qu'il a su mener de main de maître, B. B. King peut aussi réaliser son rêve : donner au blues le statut d'art « honorable » qui lui était totalement nié en Amérique. Son succès auprès de tous les publics, son charisme et son professionnalisme lui ont permis de devenir, de Tōkyō à Moscou, de Lagos à Sydney, le principal ambassadeur du blues. Le musicien meurt le 14 mai 2015 à Las Vegas.

Le meilleur ouvrage sur B. B. King est celui de Sebastian Danchin, *« Blues Boy ». The Life and Music of B. B. King* (University Press of Mississippi, Jackson, 1998). Le très beau coffret de quatre CD *B. B. King : The Vintage Years* (Ace Box

Copyrighted material

CD 8) retrace la première et meilleure partie de sa carrière discographique. Parmi les albums récents, *Blues On The Bayou* (MCA 11879) est particulièrement réussi.

Gérard HERZHAFT

Copyrighted material

la clarté qui le distingue. Célèbre avant tout pour ses improvisations mélodiques, il joue à l'origine de longues lignes musicales, aux accords souvent homogènes, ponctuées d'accents capricieux, avant de s'orienter peu à peu vers un phrasé plus diversifié. Réputé pour son audace harmonique, il participe à des événements de free jazz exceptionnels, parmi lesquels un festival d'improvisation free organisé par le guitariste Derek Bailey à Londres en 1987. Lee Konitz a exercé une profonde influence sur les saxophonistes alto de style West Coast, au premier rang desquels Art Pepper, Bud Shank et Paul Desmond.

E.U.

Copyrighted material

Alain GERBER

Copyrighted material

KÜHN JOACHIM (1944-)

Grand voyageur, Joachim Kühn franchit les frontières avec la même insouciance qu'il transgresse les barrières esthétiques. Alors que tant d'autres sombrent alors dans une versatilité insignifiante et superficielle, le pianiste allemand sait préserver son tempérament naturel et ses exigences artistiques. Dans un parcours qui peut sembler erratique, une connaissance approfondie des partitions classiques, notamment des œuvres écrites du xx^{e} siècle, donne à son jeu libertaire des assises techniques et expressives d'une sûreté peu fréquente au royaume du jazz.

Joachim Kurt Kühn naît le 15 mars 1944 à Leipzig. Élevé en République démocratique allemande, il étudie le piano classique mais aussi la théorie et la composition avec Arthur-Schmidt Elsey (1949-1961), et commence très jeune par se produire comme soliste dans les pages majeures du grand répertoire classique. Sous l'influence de son frère aîné Rolf Kühn, clarinettiste de jazz, il entame à l'âge de dix-sept ans une carrière de jazzman professionnel : dès 1961, il devient à Prague le pianiste du S & H Quintet, formé par le Tchèque Karel Velebný, et il apparaît en 1963 au Jazz Jamboree de Varsovie. De 1962 à 1966, il dirige son propre trio, et s'affiche comme l'un des premiers défenseurs du free-jazz en Allemagne de l'Est, position qui est évidemment très inconfortable (*Joachim Kühn Trio*, 1965).

En 1966, il participe à Vienne à un concours international qu'organise l'inclassable Friedrich Gulda, et profite de ce séjour à l'Ouest pour refuser, après les épreuves, de regagner la R.D.A.

Copyrighted material

Première étape d'une longue errance, Hambourg (1966-1969), où il partage avec son frère la direction d'un quartette de free-jazz qu'il fait applaudir aux Berliner Jazztage et, en 1967, au festival de jazz de Newport. Le quartette enregistre à New York, pour Impulse, l'album *Impressions of New York*, avec le bassiste de John Coltrane, Jimmy Garrison, et Aldo Romano (1967). Joachim Kühn se produit avec de nombreux musiciens et groupes : au sein d'un quintette avec son frère, Aldo Romano, Bab Guérin et Karlhanns Berger (*Transfiguration*, 1967), avec The Mad Rockers (*The Mad Rockers*, 1968), avec Don Cherry (*Eternal Rhythm*, 1968)... Suit un séjour parisien (1969-1971), pendant lequel Joachim Kühn anime un nouveau groupe, joue du saxophone alto et travaille avec un large éventail de musiciens : Gato Barbieri, Don Cherry, Karl Berger, Slide Hampton, Philly Joe Jones, Phil Woods, Michel Portal (*Our Meanings and Our Feelings*, 1969), Eje Thelin (*Acoustic Space*, 1970), Helen Merrill, Stan Getz... Il enregistre en solo (*Piano*, 1971 ; *Solos*, 1971), appartient au groupe Jean-Luc Ponty Experience (*Open Strings*, 1971) et devient, aux claviers électroniques, un des protagonistes du jazz-rock européen, aux côtés de Philip Catherine, Zbigniew Seifert et Aldo Romano. Parallèlement, mais sur un instrument plus classique, il forme avec Jean-François Jenny-Clark et Daniel Humair l'un des trios les plus importants de cette période.

Joachim Kühn se fixe pour un temps en Californie. Il s'immerge provisoirement dans le mouvement « fusion » de la West Coast et rejoint pour quelques séances d'enregistrement des personnalités aussi diverses qu'Alphonse Mouzon, Billy Cobham, Eddie Gomez et Michael Brecker. Après une brève escale à New York, il revient à Hambourg. Il va désormais s'exprimer principalement sur un grand piano acoustique Bechstein. En ce début des années 1980, son jeu s'inspire beaucoup de la musique savante contemporaine née sur le

Copyrighted material

Vieux Continent. Mis à part une nouvelle expérience de « jazz de chambre » – *I'm not Dreaming* (1983), avec notamment George Lewis et Mark Nauseef –, il enregistre surtout des solos instrumentaux (*Snow in the Desert* en 1980, *Distance* en 1984, *Wandlungen/Transformations* en 1986, *Situations* en 1988). De retour à Paris en 1984, il fait revivre dès l'année suivante son association avec Jean-François Jenny-Clark et Daniel Humair et grave en leur compagnie une série de disques qui remporte les suffrages de la critique (Michel Portal jouera souvent avec eux) : *Easy to Read* (1985), *From Time to Time Free* (1988), *Live : Théâtre de la Ville, Paris 1989* (1989), *Usual Confusion* (1993), *Die Dreigroschenoper* (1995), *Triple Entente* (1999). Il participe le 29 juin 1988, au Town Hall de New York, lors du JVC Jazz Festival, au concert qui réunit notamment Michel Portal, Martial Solal, Jean-François Jenny-Clark, Didier Lockwood et Marc Ducret (*9-11 pm Town Hall* ; ce concert a donné lieu à un film de Christian Palligiano, *Jazz français à New York*).

Avec Walter Quintus, il écrit une musique électronique pour un ballet de Carolyn Carlson, *Dark* (1988). En 1990, après une absence de vingt-trois ans, les autorités de la R.D.A. autorisent son retour au pays natal, peu avant la chute du mur de Berlin. Il enregistre en duo avec le trompettiste Harry Beckett (*Passion and Possession*, 1991) et Walter Quintus (*Get up Early*, 1991), collabore avec Mike Gibbs à une vaste suite orchestrale qui est jouée avec l'Orchestre philharmonique de la Radio de Hanovre, *Europeana Jazzphony, n^{o} 1* (1994 ; parmi les solistes figurent Jean-Francois Jenny-Clark, Richard Galliano, Markus Stockhausen et Albert Mangelsdorff). En 1996, il réalise son rêve : il se produit en duo avec Ornette Coleman, à Vérone et à Leipzig (*Colors : Live From Leipzig*). Le pianiste entre alors dans le quartette que conduit l'illustre multi-instrumentiste. Il côtoie de nouveaux partenaires, comme Scott

Copyrighted material

Colley ou Chris Potter, et retrouve Michel Portal pour d'occasionnelles prestations en duo. Ses racines restent toujours bien ancrées dans un fertile terreau classique, comme en témoignent les albums en solo *The Diminished Augmented System* (1999) et *Allegro Vivace* (2005), dans lequel il interprète à sa manière des pièces de François Couperin, Jean-Sébastien Bach, Mozart, John Coltrane, Ornette Coleman et ses propres compositions (2005).

Avec son ahurissante virtuosité, forgée au contact de Franz Liszt et de Béla Bartók, et sa rare maîtrise harmonique et rythmique, Joachim Kühn dispose de moyens techniques exceptionnels. Porté par la fréquentation des chefs-d'œuvre de la musique savante, ainsi que par celle des grands solistes afro-américains – au tout premier rang desquels figurent Bud Powell et Thelonious Monk –, il développe un jeu complexe aux rebondissements particulièrement audacieux et imaginatifs. Ses changements rapides de tempo, procédant souvent de relations mathématiques, rappellent la modulation métrique d'Elliott Carter. Dans les univers les plus opposés – classique, hard-bop, free-jazz, free-rock... –, ce parfait mélodiste offre tout à la fois un toucher d'une rare sensualité et les ruissellements sonores d'une liberté reconquise sur la routine. Il fait partie de ceux – ils sont peu nombreux – qui proposent aux genres bien rebattus du solo et du trio la nouvelle frontière d'une manière de romantisme réinventé.

Pierre BRETON

Copyrighted material

LACY STEVE (1934-2004)

Figure emblématique du free jazz, Steve Lacy n’a cependant jamais oublié ce qu’il devait au style New Orleans ni renié sa passion pour la musique de Thelonious Monk. Cet artiste atypique, ouvert à toutes les expériences poétiques, est devenu l’un des rares spécialistes du saxophone soprano : sa virtuosité ainsi que son contrôle des possibilités expressives de l’instrument n’ont pas été égalés.

Steven Norman Lackritz naît à New York le 23 juillet 1934. C’est par la photographie qu’adolescent il pénètre le monde du jazz, rencontrant à cette occasion le chef d’orchestre et multi-instrumentiste Cecil Scott, qui sera son premier professeur, ainsi que le cornettiste Rex Stewart, qui le renommera Lacy en 1952. Il prend des leçons de clarinette et de saxophone soprano, deux instruments avec lesquels il fait ses classes au sein d’orchestres d’inspiration résolument traditionnelle, dirigés par des personnalités comme Henry « Red » Allen, Pee Wee Russell, Jo Jones, Hot Lips Page, Zutty Singleton, Willie « The Lion » Smith. Il continue sa formation à la Schillinger House of Music de Boston (1953) puis à la Manhattan School of Music (1954), où il pratique la flûte et les saxophones baryton, alto et soprano avant d’opter définitivement pour ce dernier.

Il rencontre alors celui qui n’est pas encore devenu l’une des plus brillantes étoiles du free jazz, le pianiste et compositeur Cecil Taylor, avec qui il va travailler de 1955 à 1957, enregistrant notamment *Jazz Advance* (1956). La musique de Thelonious Monk,

Copyrighted material

avec qui il jouera en 1960 puis en 1963, influence profondément son style et envahit le programme de ses concerts ainsi que sa discographie. Cela ne l'empêche pas de visiter l'univers bien différent de Gil Evans, avec qui il commence à se produire et à enregistrer en 1957. Il participe en 1963 et 1964, avec notamment Eric Dolphy, Paul Chambers et Elvin Jones, à l'enregistrement de l'album *The Individualism of Gil Evans*. D'une curiosité sans limite, Lacy pratique la musique de Duke Ellington et de Billy Strayhorn, interprète Kurt Weill, transpose Anton von Webern. Ses fréquentations musicales ne connaissent pas d'interdit et mêlent Mal Waldron, Elvin Jones, Sonny Rollins, Don Cherry, Ornette Coleman, Roswell Rudd, Archie Shepp, Clark Terry, Buell Neidlinger...

En 1965, Steve Lacy décide de s'installer en Europe qui, plus que les États-Unis, prête une oreille attentive à ses expériences les plus avancées. Il fréquente alors Don Cherry, Carla Bley et Paul Bley, Niels-Henning Ørsted Pedersen, Jean-François Jenny-Clark, enregistre avec Gary Burton, se produit avec Max Roach et Abbey Lincoln. À Rome, il joue avec le groupe d'avant-garde Musica Elettronica Viva. C'est Paris qu'il choisit comme port d'attache au début des années 1970. Il formera un quintette avec Michel Portal. Dans le bouillonnement artistique parfois désordonné de l'époque, il est de toutes les aventures esthétiques. Il met en musique des textes poétiques, improvise pendant des créations picturales, accompagne le pas des danseurs. Il anime un groupe qui rassemble Jean-Jacques Avenel, Steve Potts, Oliver Johnson, Bobby Few et Irène Aebi, chanteuse qui est devenue son épouse. Il signe plusieurs albums marquants, parmi lesquels *Catch* (1977, en duo avec Kent Carter), *Blinks* (1983), *Chirps* (en duo avec Evan Parker, 1985) et de nombreux albums en duo avec Mal Waldron : *Snake-Out* (1981), *Let's Call This* (1981), *Hot House* (1990), *Communique* (1994). À

Copyrighted material

LAFARO SCOTT (1936-1961)

À l'instar de ses pairs Jimmy Blanton ou Paul Chambers, le contrebassiste américain de jazz Scott LaFaro s'affirme dès son plus jeune âge comme une personnalité hors du commun. En très peu de temps – le destin ne lui en accordera pas beaucoup –, il va imposer un style reconnaissable entre mille et parachever les conquêtes de Blanton – émancipateur de son instrument –, et de Charlie Mingus, défricheur de terres musicales inconnues. Avec LaFaro, la contrebasse déserte véritablement la section rythmique et ses tâches fondamentales pour se mêler sans complexes aux échanges des instruments mélodiques. L'accompagnement prend la forme d'une libre conversation avec le soliste qu'il sait relancer un peu à la manière d'un batteur. Ce jeu libertaire suppose une prodigieuse maîtrise instrumentale, des connaissances harmoniques poussées et une sûreté rythmique à toute épreuve. Doté d'une sonorité somptueuse, d'une fulgurante vélocité et d'un profond sens mélodique, Scott LaFaro peut se permettre toutes les audaces. Comme celle de se monter aussi à l'aise dans les folles aventures du free jazz que dans les délicats sortilèges que tisse Bill Evans.

Rocco Scott LaFaro naît à Newark (New Jersey) le 3 avril 1936 ; sa famille s'établit à Geneva (New York) en 1941. Fils d'un violoniste, il apprend d'abord le piano, puis la clarinette et le saxophone ténor. Il n'adoptera la contrebasse qu'en 1953, après avoir été enthousiasmé par une prestation du bassiste Leroy Vinnegar. Au printemps de 1955, il entame des études au conservatoire d'Ithaca (New York) et commence à se produire dans diverses formations. Le tromboniste Buddy Morrow lui offre à

Copyrighted material

l'automne de 1955 son premier engagement professionnel dans un orchestre. LaFaro le quitte en septembre 1956 lors d'une tournée à Los Angeles pour intégrer le groupe du trompettiste Chet Baker, avec lequel il joue jusqu'en mai 1957. Il se rend ensuite à Chicago, où il se produit avec le poly-instrumentiste Ira Sullivan et le pianiste Pat Moran (1957). En 1958, il choisit la côte ouest des États-Unis et devient à San Francisco le partenaire des saxophonistes Sonny Rollins et Harold Land ; il accompagne le guitariste Barney Kessel et joue au sein d'un groupe qui se produit au célèbre Lighthouse Cafe d'Hermosa Beach, près de Los Angeles. Il devient le partenaire des saxophonistes Stan Getz et Herb Geller, du clarinettiste Buddy DeFranco, du pianiste Hampton Hawes. Stan Kenton recourt également à ses services.

En avril 1959, Scott LaFaro s'établit à New York ; il effectue des tournées avec Benny Goodman et anime son propre trio. Pendant deux ans, de décembre 1959 à sa mort, en 1961, il fait partie, au côté du batteur Paul Motian, du trio du pianiste Bill Evans, qui demeure un modèle. Ce sera l'un des sommets de sa trop courte carrière, marqué par les prestigieux albums *Portrait in Jazz* (28 décembre 1959), *Explorations* (2 février 1961), *Sunday at the Village Vanguard* (25 juin 1961), *Waltz for Debby* (25 juin 1961). En 1960, il est recruté par Gunther Schuller pour défendre les œuvres concertantes de ce dernier ; il côtoie alors Eric Dolphy et Ornette Coleman (*Jazz Abstractions*, 19 et 20 décembre 1960). Il participe le 21 décembre 1960, à New York, à l'enregistrement de l'album historique et incendiaire *Free Jazz. A Collective Improvisation by the Ornette Coleman Double Quartet*, que signe Ornette Coleman (saxophone alto) avec Don Cherry (trompette et cornet), Freddie Hubbard (trompette), Eric Dolphy (flûte, clarinette basse et saxophone soprano), Charlie Haden (contrebasse), Billy Higgins et Ed Blackwell (percussions). Coleman l'appelle aussi

Copyrighted material

LAND HAROLD (1928-2001)

Reconnu à juste titre comme un parfait technicien et un professionnel de haut niveau, le saxophoniste ténor américain Harold Land mériterait tout autant de l'être comme un remarquable musicien. Grâce à un profond attachement aux valeurs émotionnelles du blues et de la ballade, il s'exprime avec la même intensité et la même sincérité dans un large éventail de styles, du swing et du bop au hard bop et au post-bop. Aussi à l'aise dans la tradition de Duke Ellington et de Coleman Hawkins que dans les aventureuses expériences d'Eric Dolphy, il ne cesse de montrer un ensemble de qualités rares : architecture ferme et solide, sonorité prenante et tendue, phrasé fluide et sinueux, élégance raffinée. De quoi valoir à un musicien trop mésestimé une place plus en vue dans la hiérarchie du jazz.

Harold De Vance Land, né le 18 décembre 1928 à Houston (Texas), passe l'essentiel de son enfance à San Diego, en Californie. Ses parents lui offrent un saxophone ténor pour ses seize ans. En découvrant en 1945 la légendaire interprétation de *Body and Soul* par Coleman Hawkins (1939), il décide de se lancer dans une carrière musicale. Deux autres figures emblématiques du saxophone – Lucky Thompson puis, bien sûr, Charlie Parker – complètent ses références.

Harold Land effectue ses premiers enregistrements en 1949, pour la firme Savoy. En 1954, il quitte San Diego pour s'installer à Los Angeles, où il travaille en free-lance et fait une rencontre capitale, celle d'Eric Dolphy, qui le présente à Clifford Brown : le

Copyrighted material

trompettiste lui propose de remplacer Teddy Edwards dans le légendaire quintette de hard bop qu'il anime avec le batteur Max Roach ; Land cédera sa place à Sonny Rollins en janvier 1956, six mois avant la mort de Brown et de son pianiste Richie Powell dans un accident de voiture, le 26 juin 1956. Au sein de ce quintette, Land manifeste un art consommé, dans les ballades nostalgiques comme dans les solos énergiques, ainsi qu'en témoignent les albums *Brown and Roach Incorporated* (1954), *Clifford Brown & Max Roach* (1954) ou *Study in Brown* (1955).

Land intègre le quintette du contrebassiste Curtis Counce (1956-1958), avec lequel il enregistre notamment *Carl's Blues* (1957-1958). Puis il forme ses propres quintettes de hard bop, avec notamment les trompettistes Rolf Ericson, Dupree Bolton, Gerald Wilson, Joe Gordon, Kenny Dorham, les pianistes Carl Perkins, Elmo Hope, Barry Harris, les contrebassistes Leroy Vinnegar, Herbie Lewis, Curtis Counce, Sam Jones, Jimmy Bond, les batteurs Frank Buttler, Louis Hayes, Leon Pettis, Mel Lewis. De cette époque datent deux albums mémorables : *Harold in the Land of Jazz*, qui marque sa première prestation comme leader (avec Rolf Ericson, Carl Perkins, Leroy Vinnegar et Frank Butler, 1958) et, surtout, *The Fox* (avec Dupree Bolton, Elmo Hope, Herbie Lewis et Frank Butler, 1959) ; à cette époque, son jeu rappelle encore celui de Sonny Rollins. Les guitaristes Jim Hall et Wes Montgomery ne craignent pas de se joindre occasionnellement à lui : *West Coast Blues !* (1960) rassemble ainsi Wes Montgomery, Joe Gordon, Barry Harris, Sam Jones et Louis Hayes. Avec le quartette de Thelonious Monk, il grave en 1960 *At the Blackhawk.*

En 1961 et 1962, Land codirige avec le contrebassiste Red Mitchell un quintette que complètent le trompettiste Carmell Jones, le pianiste Frank Strazzeri, et Leon Pettis (*Hear Ye !*, 1961). Il joue

Copyrighted material

LATIN JAZZ

Le latin jazz naît à New York dans les années 1940 de la rencontre entre les musiques afro-cubaines et le jazz. Puisant ses sources dans les musiques créoles de La Nouvelle-Orléans et les diverses musiques cubaines, il revêt une grande variété de formes musicales, souvent dansantes.

Dans le sud des États-Unis comme aux Antilles, les échanges musicaux sont facilités par le brassage des populations. Le « son » cubain, mais aussi les danses, habanera et danzón, apparus au début du XIX^{e} siècle, contaminent le style New Orleans, comme en témoignent les ostinatos latins d'un Jelly Roll Morton. Les figures marquantes du jazz créole (autre dénomination du latin jazz) sont Chico O'Farrill, Dizzy Gillespie et Mario Bauzà, un Cubain qui s'installe à Harlem au début des années 1930, inventeur du cubop, un be-bop version cubaine. Pour rivaliser avec les big bands et jouer des arrangements foisonnants, inspirés de Cab Calloway, Machito met sur pied de grandes formations à partir de 1940. Il enregistre *Tanga*, qui impressionne Dizzy Gillespie. Celui-ci, associé au virtuose des congas* et compositeur Chano Pozo va s'inspirer des descargas (improvisations collectives) de La Havane pour employer la clave* cubaine et les percussions afro-antillaises (congas, bongos, maracas et timbales) sur des harmonies empruntées au jazz. Les solistes peuvent ainsi improviser, portés par des imbrications rythmiques nouvelles.

Dans les années 1950, le mambo (considéré parfois comme un dérivé caribéen du jazz), le cha-cha-cha et le merengue dominicain

Copyrighted material

Capitol. Cependant, c'est surtout auprès du public folk, centré à New York autour de Greenwich Village et de ses étudiants, que Lead Belly rencontre le plus de succès. Faisant preuve d'une étonnante facilité d'adaptation, il modifie pour ce public la présentation de ses concerts, introduit les morceaux en les expliquant, raconte des histoires avec des mots que ses auditeurs peuvent comprendre, s'invente aussi toute sorte d'exploits supplémentaires.

Durant les dernières années de sa vie, Lead Belly va donner des dizaines de concerts à New York et, de plus en plus, à travers les États-Unis, dans des clubs folk ou dans des universités qui entreprennent des programmes de folklore et qui reçoivent avec égards un personnage qui est devenu une légende vivante. Il enregistre des centaines de titres, faisant passer à la postérité un énorme répertoire de thèmes folkloriques qui, sans lui, seraient tombés dans l'oubli et sont aujourd'hui des morceaux adaptés, traduits et connus dans le monde entier, comme *Midnight Special*, *Whoa Buck*, *Rock Island Line*, *Yellow Gal*, *Take This Hammer*, *Pick a Bale of Cotton*...

Lead Belly se rend en France après la Seconde Guerre mondiale, lors de la toute première tournée européenne d'un folk singer et bluesman noir, jetant les bases de l'engouement futur du public européen pour le folk et le blues. Son influence sur le blues revival des années 1960 et sur le rock anglais – notamment sur le skiffle, qui l'a précédé – est ainsi considérable.

Mais la santé de Lead Belly se détériore très rapidement et il meurt à New York le 6 décembre 1949. Quelques semaines après sa mort, The Weavers, un groupe folk qui comprend Pete Seeger, enregistrent en forme d'hommage une de ses berceuses favorites,

Copyrighted material

Goodnight Irene. Le titre s'installe rapidement au Top 40 et se vend à plus d'un million d'exemplaires. Suivront d'innombrables rééditions, des disques hommages, des films, témoignages d'une influence déterminante sur le cours de la musique populaire américaine, dont Lead Belly demeure une figure emblématique.

Leadbelly : Bourgeois Blues (Frémeaux & Associés FA 269) rassemble en deux CD, où l'accent est mis sur le blues et le gospel, avec un livret très documenté, le meilleur de cette œuvre copieuse. *The Definitive Leadbelly* (Catfish KATCD 220) présente une bonne sélection couvrant toute sa carrière.

Gérard HERZHAFT

Copyrighted material

LEE PEGGY (1920-2002)

Chanteuse américaine. De son vrai nom Norma Dolores Egstrom, elle connaît une enfance miséreuse qui lui laisse une santé fragile. À la fin des années 1930, elle se fait connaître – sous le pseudonyme de Peggy Lee – comme chanteuse dans des big bands de rencontre. Sa vraie chance lui est offerte en 1941 par le clarinettiste Benny Goodman, qui la fait entrer dans son orchestre. Sa voix sensuelle fait merveille dans le monde du swing. Offrant ensuite ses talents à la firme Capitol, elle devient une chanteuse très populaire dans le genre romance à tendance jazz. Elle chante aussi avec succès pour le cinéma (*Johnny Guitar*, 1954), avant de devenir pour les jeunes une idole sexy du rock'n'roll. Prenant un peu de distance avec le chant au milieu de sa vie, elle enregistre encore quelques albums, mais consacre surtout les années 1980 à la rédaction de ses Mémoires, empreints d'une allègre acidité.

E.U.

Copyrighted material

LEWIS JOHN (1920-2001)

Au-delà des polémiques parfois violentes dont il a été l'objet, John Lewis demeure l'un des plus irrésistibles poètes du clavier que le jazz ait connus. Son parcours est pourtant bien étrange : né à la musique au plus fort des éclats contestataires du be-bop, ce pianiste intense et secret a manqué perdre son âme dans la contemplation de la musique savante et dans l'illusoire tentative de réunir l'univers classique et celui de l'improvisation dans des œuvres composites.

John Aaron Lewis naît le 3 mai 1920 à La Grange (Illinois) et grandit à Albuquerque (Nouveau-Mexique). Sa famille, qui appartient à la bourgeoisie noire aisée, lui permet de mener de front des études d'anthropologie et de musique. Pendant son service militaire (1942-1945), il rencontre le batteur Kenny Clarke, qui l'incite à devenir musicien de jazz professionnel et le recommande très chaleureusement à Dizzy Gillespie. Ce dernier n'hésite pas à l'engager dans son big band (1946-1948), où il remplace un artiste au style diamétralement opposé, Thelonious Monk. À New York, il joue avec Charlie Parker (1947-1948) et Illinois Jacquet (1948-1949). En 1949, il rejoint le nonette de Miles Davis, pour qui il signe deux arrangements (*Move* et *Rouge*) et tient le piano sur une partie des plages réunies sous le titre devenu célèbre de *Birth of the Cool*.

En 1951, John Lewis entre au Milt Jackson Quartet qui deviendra, l'année suivante, le Modern Jazz Quartet, l'illustre MJQ. Il en sera le véritable directeur artistique et s'y révélera au sommet de son inspiration, jusqu'à sa dissolution, en 1974. Parallèlement, il

Copyrighted material

vit une autre aventure. En compagnie du compositeur Gunther Schuller, il est l'un des principaux artisans du *third-stream*, le « troisième courant » : il s'agit de fondre musiques contemporaines venues d'Europe et jazz en des œuvres ouvertes aux instrumentistes de ces deux mondes esthétiques. Le MJQ s'y retrouve associé à des quatuors à cordes ou à des formations symphoniques. Parmi les pièces qu'il a écrites pour le MJQ, on citera *Django* (1960), la suite *The Comedy* (1962), les quatre pièces *Versailles* (1956), *Three Windows* (1957), *Vendôme* (1960) et *Concorde* (1963). John Lewis participe à la création de la Jazz And Classical Music Society ainsi que de l'Orchestra U.S.A. (1962-1965). Cet ambitieux œcuménisme musical ne parviendra cependant ni à produire d'incontestables chefs-d'œuvre, ni à marquer durablement l'évolution musicale de son temps.

John Lewis est rapidement cloué au pilori par les intégristes des deux bords. Qu'importe ! Il fonde en 1959 sa propre maison d'édition, où il publie ses partitions mais aussi celles de Don Ellis, Jimmy Giuffre, Jim Hall, André Hodeir, Lalo Schifrin, Gunther Schuller. Il organise à Lenox (Massachusetts) une école de jazz pendant les mois d'été tout en assumant les responsabilités de conseiller musical pour le festival de Monterey (1958-1982). Devenu responsable d'une collection de disques de jazz pour la firme Atlantic, il fait découvrir un artiste dont les conceptions semblent pourtant bien éloignées des siennes, Ornette Coleman. Véritable institution, il est honoré par un grand nombre de collèges, universités et conservatoires américains. Il reste l'accompagnateur parfait que réclament les plus grands jazzmen – Ben Webster, Charlie Mingus, Clifford Brown, Coleman Hawkins, Sonny Rollins, Stan Getz, Sonny Stitt, Barney Wilen, Christian Escoudé, Hank Jones... – mais aussi des vedettes de variétés comme Sacha Distel. En 1981, il prend la tête d'un nouveau quartette mais ne résiste pas

Copyrighted material

à l'envie d'enregistrer quelques grandes œuvres du répertoire classique, dont ce *Clavier bien tempéré* de Jean-Sébastien Bach qui le fascine depuis si longtemps (1984). Il joue avec un sextette, le John Lewis Group, et fonde en 1985, avec Gary Giddins et Roberta Swann, l'American Jazz Orchestra, qui se produira jusqu'à la fin de 1992. À force de balancer entre deux univers opposés mais aimés avec la même passion, son cœur finit de battre à New York le 29 mars 2001.

Avec ou sans le MJQ, John Lewis se définit comme un extraordinaire styliste. Amoureux avant tout de la forme, il épure son discours de tout détail superflu, de toute surcharge pathétique inutile. Peu virtuose, son jeu se dépouille jusqu'au pointillisme. Les fines dentelles mélodiques, les grâces baroques et les délicates ponctuations du contrepoint savent se parer d'une mélancolie légère proche cousine du blues. Un swing économe et concis, mais un swing dense et impérieux tout de même, donne une idéale respiration à un legato particulièrement souple. La variété du toucher, la finesse des attaques, la justesse des accentuations et le sens inné du silence font de lui un maître absolu de l'allusion et de l'élégance. Sous les dehors exquis d'une confidence pudique et raffinée – parfois poussés jusqu'à la caricature – percent le plus souvent une émotion sincère et un élan lyrique qui n'appartiennent qu'aux vrais musiciens.

Pierre BRETON

Bibliographie

T. LALO, *John Lewis*, Parenthèses, Marseille, 2000.

Copyrighted material

LEWIS MEAD LUX (1905-1964)

Le pianiste américain Meade « Lux » Lewis fut l'un des plus grands interprètes de boogie-woogie.

Meade Anderson Lewis naît le 4 septembre 1905 à Chicago, dans l'Illinois. Enfant, il apprend d'abord à jouer du violon. Après avoir entendu Hersal Thomas et Jimmy Yancey, il se tourne vers le piano, et commence à se produire dans des boîtes de nuit de Chicago. Son surnom provient de ses imitations du Duke of Luxembourg, un personnage maniéré de la bande dessinée *Alphonse and Gaston*. Meade « Lux » Lewis doit sa popularité, relativement tardive, à *Honky Tonk Train Blues*, un extraordinaire boogie-woogie enregistré à la fin de 1927 mais seulement publié en 1929. Le disque est « découvert » en 1933 par le producteur John Hammond, qui retrouve Lewis deux ans plus tard. Meade « Lux » Lewis réenregistrera le thème au moins à quatre reprises. Dans les années qui suivent, il enregistre en soliste de nombreux autres boogie-woogies, parmi lesquels *Yancey Special* (1936) et *Tell your Story* (1940). Il se produit également avec Pete Johnson et Albert Ammons, formant un célèbre trio de pianistes, qui enregistre notamment *Boogie Woogie Prayer* (1938) et *Bear Cat Crawl* (1938). Le trio participe au célèbre concert « From Spirituals to Swing » du 23 décembre 1938 organisé au Carnegie Hall de New York par John Hammond.

Meade « Lux » Lewis continuera à jouer du piano dans des clubs de New York et de Californie (il s'établit à Los Angeles en 1941). Avec ses traits hypnotiques à la main droite et ses rythmes puissants

Copyrighted material

LINCOLN ABBEY (1930-2010)

Chanteuse, parolière, actrice, écrivain et poétesse, Abbey Lincoln a manifesté sa vie durant un engagement sans faille en faveur de la culture afro-américaine et des droits civiques.

Née le 6 août 1930, à Chicago, dans l'Illinois, Anna Maria Wooldridge se produit d'abord dans des clubs du Michigan et de la Californie. Elle est remarquée en 1952, alors qu'elle chante à Hawaii, où elle s'était établie, sous le nom glamour de Gaby Lee. Après s'être installée en Californie, elle adopte, sur les conseils du parolier de Duke Ellington, Bob Russell, le nom d'Abbey Lincoln (« Tu vas t'appeler Abbey Lincoln, Abbey pour Westminster, et, puisque Abraham Lincoln n'a pas su libérer les esclaves, toi, tu dois t'en charger. »), enregistre en 1956 son premier album sous son nom, *Abbey Lincoln's Affair... A Story Of A Girl In Love*, sur des arrangements de Benny Carter, et prend son véritable essor à Hollywood, après être apparue dans le film *The Girl Can't Help It*, de Frank Tashlin (*La Blonde et moi*, 1956). Elle enregistre avec les plus grands – Sonny Rollins, Kenny Dorham, Wynton Kelly, Paul Chambers, Max Roach, Benny Golson, Curtis Fuller, Philly Joe Jones, Art Farmer... – trois albums pour la firme Riverside : *That's Him* (1957), *It's Magic* (1958), *Abbey Is Blue* (1959). Sa rencontre avec Max Roach, en 1957, est déterminante : Abbey Lincoln va explorer avec lui l'identité noire à travers ses textes et leurs recherches musicales, mêlées à leurs préoccupations politiques. C'est ainsi que naît le disque manifeste et la véhémente suite antiségrégationniste de Max Roach, sur des textes d'Oscar Brown, Jr., que constitue *We Insist ! Freedom Now Suite* (1960, avec

Copyrighted material

LUTER CLAUDE (1923-2006)

Clarinettiste, saxophoniste soprano et chef d'orchestre, le Français Claude Luter a conquis une durable célébrité auprès d'un vaste public en se tenant à l'écart de tous les mouvements contestataires qui ont secoué le monde du jazz. Simple accompagnateur du grand Sidney Bechet durant dix ans, il a réussi à s'inscrire dans l'histoire comme un représentant majeur du style New Orleans dans la France de l'après-guerre.

Claude Luter naît à Paris le 20 juillet 1923. Fils d'un pianiste professionnel, il étudie d'abord l'instrument paternel (1929-1936). Dès 1938, encore adolescent, il découvre le jazz par le disque. Il abandonne rapidement ses études – il avait envisagé de devenir architecte naval – pour se consacrer à sa passion. Pendant les années de l'Occupation, il se produit dans des soirées privées – au cornet puis, très vite, à la clarinette – et dans un club qu'il ouvre rue de Rennes, à Paris. Dès ses débuts, il se fait l'ardent propagandiste de la musique de La Nouvelle-Orléans, à laquelle il restera sa vie durant attaché, résistant aux assauts du be-bop et des vagues modernistes ultérieures. À partir de 1946, il se produit dans un club du quartier Latin – le célèbre Lorientais, situé dans les caves de l'hôtel des Carmes –, d'abord en trio, puis au sein de formations plus étoffées, bâties sur le modèle du King Oliver's Creole Jazz Band, avec les cornettistes Pierre Merlin et Claude Rabanit, et le tromboniste Christian Viénot. Il y joue, parfois au côté de Boris Vian à la trompette, des thèmes de Sidney Bechet ainsi que ses propres compositions. Le succès est immédiat : Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Raymond Queneau et le tout-Paris se bousculent

Copyrighted material

LYTTELTON HUMPHREY (1921-2008)

Trompettiste, clarinettiste, chef d'orchestre et compositeur, le Britannique Humphrey Lyttelton fut pendant plus d'un demi-siècle une des figures dominantes du jazz anglais.

Fils d'un professeur du célèbre Eton College, Humphrey Richard Adeane Lyttelton naît le 23 mai 1921, à Eton. Ses parents pratiquent tous deux la musique en amateur. Dès l'âge de quinze ans, Humphrey Lyttelton découvre le jazz et, inspiré surtout par Louis Armstrong, se met à apprendre la trompette en autodidacte. Après avoir effectué son service militaire durant la Seconde Guerre mondiale, Lyttelton rejoint en 1947 les Dixielanders de George Webb et forme son propre ensemble l'année suivante. Ce premier groupe, qui enregistre avec Sidney Bechet en 1949, comprend le clarinettiste Wally Fawkes et fait revivre le dixieland des années 1920. Au milieu de la décennie 1950, l'orchestre s'oriente vers le swing.

Excellent trompettiste affichant ses préférences pour les débuts du jazz, Humphrey Lyttelton se met à la clarinette dans les années 1960. Il joue et effectue des tournées avec des Américains de passage en Grande-Bretagne, comme Jimmy Rushing, Big Joe Turner ou Buck Clayton.

Parmi ses enregistrements comme leader, on mentionnera : *Irish Black Bottom* (1949), *Trog's Blues* (1951), *Humph at the Conway* (1954), *I Play as I Please* (1957), *21 Years On* (1969), *South Bank*

Copyrighted material

Swing Session (1973), *It Seems Like Yesterday* (1983), *Beano Boogie* (1989).

Outre sa carrière musicale, Lyttelton travaille comme dessinateur pour le *The Daily Mail* jusqu'au milieu des années 1950. Il écrit par ailleurs des histoires drôles pour le magazine *Punch*, signe des critiques gastronomiques dans les revues *Harper's Magazine* et *Queen*, fonde le label discographique Calligraph en 1984 et rédige plusieurs ouvrages d'importance sur l'histoire du jazz, notamment *The Best of Jazz*, vol. I : *Basin Street to Harlem : Jazz Masters and Masterpieces, 1917-1930* (Robson Books, Londres, 1978), vol. II : *Enter the Giants, 1931-1944* (Unwin, Londres, 1984 ; rééd. *The Best of Jazz*, Robson Books, Londres, 1998). Jusqu'au début des années 2000, Humphrey Lyttelton joue avec son groupe et anime pour la B.B.C. deux programmes radiophoniques très appréciés : *The Best of Jazz* et *I'm Sorry I Haven't a Clue*. Grâce à son savant mélange d'érudition et de bonne humeur, cette dernière émission, parodique, lui permet de toucher une nouvelle génération de fans. Humphrey Lyttelton meurt le 25 avril 2008, à Barnet (Hertfordshire).

E.U.

Copyrighted material

MAGIC SAM (1937-1969)

Principal créateur, avec Willie Dixon, du West Side sound, le guitariste Magic Sam laisse une œuvre courte mais flamboyante, une des plus parfaites de l'histoire du blues. De son véritable nom Samuel Maghett, il naît à Grenada, dans le Mississippi, le 14 février 1937. Venu très jeune à Chicago, Magic Sam est pris en charge par son oncle, l'harmoniciste et chanteur Shakey Jake. Tous deux créent à la fin des années 1950 un nouveau style de blues qui reflète la vie dramatique du sordide ghetto du West Side, mêlant le feeling du Chicago blues traditionnel aux accents fervents du gospel avec une utilisation presque systématique de la gamme mineure. Souvent, cette musique novatrice annonce la venue de la soul une décennie plus tard. Le jeu de guitare soliste, note par note au médiator à la manière californienne, est constamment en avant. Magic Sam enregistre pour le label Cobra et obtient en 1957 deux succès locaux avec *All your Love* et *Easy Baby*.

Mais Magic Sam ne peut profiter de ces bons débuts. Il est brusquement incorporé dans l'armée, déserte, est arrêté, condamné à six mois de prison. Quand il peut revenir à la musique, des rivaux qui s'expriment dans son style, Buddy Guy et Otis Rush, sont bien installés sur la scène du nouveau Chicago blues.

Après un long passage à vide au début des années 1960, Magic Sam enregistre deux superbes albums qui comptent parmi les plus grandes réussites du Chicago blues : *West Side Soul* (Delmark, 1967) et *Black Magic* (Delmark, 1968). Cela lui vaut une forte et soudaine faveur parmi les amateurs de blues du monde entier. Il

Copyrighted material

apparaît alors, souverain, sur les scènes de grands festivals en Europe et en Amérique et décroche en 1969 un contrat pour enregistrer avec John Mayall. L'avenir semble ouvert à Magic Sam. Hélas ! quelques semaines plus tard, le 1er décembre 1969, à Chicago, une crise cardiaque prive le monde du blues d'un de ses talents majeurs qui, malgré la grandeur de son œuvre, n'avait pas encore atteint son plein épanouissement. Quoi qu'il en soit, son rôle dans la création du blues moderne ainsi que son influence demeurent considérables.

Les séances historiques enregistrées par Magic Sam pour Cobra figurent dans le recueil *With a Feeling ! The Complete Cobra, Chief & Crash Recordings 1957-1966* (WestSide).

Gérard HERZHAFT

Copyrighted material

MAINSTREAM ou MIDDLE JAZZ

Le mainstream désigne le jazz classique, celui des années 1930 et 1940. C'est l'époque des grands orchestres. Toutefois, ce style se poursuit bien après la naissance d'autres genres, comme le be-bop. Il ne désigne pas seulement une époque, mais aussi un style d'écriture : le swing.

Le style mainstream (« courant principal ») est le plus souvent dénommé middle jazz (« jazz du milieu ») ou, encore plus simplement, middle, dans les pays francophones. Il faut noter que le mot mainstream est un terme fourre-tout qui recouvre des musiques aussi diverses que celles de Duke Ellington, Count Basie, Benny Goodman, Fats Waller, Erroll Garner, Tommy Dorsey... En fait, cette appellation possède au moins deux sens : elle désigne tout à la fois un courant musical intemporel et une période limitée dans le temps, dite ère du swing ou âge d'or du jazz. Cette phase historique, « classique », qui passe pour la plus féconde et la plus équilibrée de toute l'histoire du jazz, connaît son plein épanouissement entre 1935 et 1945.

Le mainstream apparaît, à Kansas City ainsi qu'à New York, à la fin de l'ère New Orleans-Chicago-dixieland, c'est-à-dire vers 1928. La Nouvelle-Orléans a alors progressivement cessé d'être la capitale du jazz et de nombreux musiciens de Chicago ont rejoint New York. Le krach d'octobre 1929 va entraîner une crise mondiale et la fin provisoire de l'opulence aux États-Unis ; le New Deal, la nouvelle politique de Roosevelt destinée à relancer la croissance, n'entrera

Copyrighted material

Williams ; *Solo Flight*, du guitariste Charlie Christian pour Benny Goodman...). Fletcher Henderson, Duke Ellington, Jimmy Lunceford, Count Basie, Chick Webb, Cab Calloway, Benny Goodman rencontrent la faveur du public. La musique de ces artistes plutôt conservateurs reflète bien davantage, dans l'ensemble, l'optimisme et la joie de vivre que quelque angoisse métaphysique.

La liste des musiciens de tout premier plan de cet âge classique serait interminable, tant les réussites ont été nombreuses. Citons, parmi les enregistrements les plus remarquables : *Mahogany Hall Stomp* et *Basin Street Blues* (1933), par Louis Armstrong, *Christopher Columbus* (1936), par Fats Waller, *It Don't Mean a Thing* (1932), par Duke Ellington, *Tickle Toe* (1940), par Count Basie, *Body and Soul* (1939), par Coleman Hawkins, *Lady Be Good* (1936), par Lester Young, *Benny Goodman at Carnegie Hall* (1938), par Benny Goodman, *Minor Swing* (1937), par Django Reinhardt.

Jean-Louis CHAUTEMPS

Copyrighted material

MANN HERBIE (1930-2003)

Flûtiste de jazz et compositeur américain. Herbie Mann, de son vrai nom Herbert Jay Solomon est un des rares musiciens de jazz à s'être consacré exclusivement à la flûte. Clarinettiste et saxophoniste ténor à ses débuts, il choisit la flûte traversière dans les années 1950, après l'enregistrement d'un album avec Carmen McRae. Sa carrière prend son essor quand il joint à son groupe un joueur de conga, mêlant à sa musique des influences afro-cubaines et brésiliennes. Il enregistre en 1961 *Herbie Mann at the Village Gate*, son plus grand succès, puis joue en 1962 avec le pianiste Bill Evans. Il travaille avec les futurs ténors du jazz (Willie Bobo, Chick Corea, Sonny Sharrock...), puis se tourne vers des arrangements pop. Il écrit pour la télévision et le cinéma, et fonde au début des années 1990 une compagnie phonographique qui lui permet de revenir ponctuellement au jazz.

E.U.

Copyrighted material

MANNE SHELLY (1920-1984)

Né à New York en 1920 dans une famille musicienne, Sheldon Manne, dit Shelly Manne, jette d'abord son dévolu sur le saxophone alto mais l'abandonne assez vite pour se consacrer exclusivement à la percussion. Il débute sa carrière professionnelle comme batteur sur les paquebots de l'Atlantique nord, où il commence à se faire une réputation. En 1939, il réalise son premier enregistrement avec Bobby Byrne. Il remplace Dave Tough chez Joe Marsala en 1940 et participe, en 1942, aux orchestres de Les Brown. C'est en 1946 qu'il entre, pour une durée de deux ans, dans la formation que dirige Stan Kenton. Ce qui ne l'empêchera pas de jouer dans l'orchestre de Charlie Ventura (1947) ni de fonder, en 1948, un sextette avec Bill Harris. On le retrouve en 1948-1949 dans les tournées du J.A.T.P. (Jazz At The Philharmonic). Il rejoint bientôt les troupes de Woody Herman (1949) et de Stan Kenton (1950-1951). Shelly Manne est alors incontestablement le batteur attitré des meilleurs *big bands* du moment. En 1952, il se fixe en Californie et devient très vite le personnage essentiel et central du style West Coast. On se l'arrache dans tous les studios d'enregistrement. Rares sont les disques d'origine californienne où il ne figure pas. Il s'associe à Shorty Rodgers en 1954 et forme, en 1956, son propre quintette. Shelly Manne joue alors dans les nombreux clubs de la côte, avant d'ouvrir le sien en 1960, le Shelly's Manne Hole. Il continuera cependant à se produire avec de petits ensembles comme, en 1974, le Los Angeles Four où jouent Ray Brown, Laurindo Almeida et Bud Shank. Au début des années 1980, il travaille dans un quartette composé d'une contrebasse et de deux pianos. En 1983, il enregistre avec Russ Freeman. À cela, il faut ajouter une notable activité

Copyrighted material

cinématographique. Il apparaît en effet dans de nombreux films comme *The Gene Krupa Story*, *The Five Pennies*, *The Proper Time* et, surtout, *L'Homme au bras d'or* d'Otto Preminger. Shelly Manne écrit également de la musique pour la télévision (*Daktari*).

Cette personnalité des plus attachantes ne connaît pas d'œillères esthétiques. Les violentes guerres de religion qui ont si souvent déchiré le monde du jazz ne semblent pas l'effleurer. Shelly Manne a en effet joué avec la plupart des musiciens importants de l'après-guerre sans distinction de style, révélant un sens de l'adaptation des plus rares. Il passera ainsi sans difficulté de Coleman Hawkins à Ornette Coleman, de Lee Konitz à Sonny Rollins, de Shorty Rodgers à Bill Evans. Il œuvrera avec la même intelligence et la même efficacité comme vedette dans un quartette ou comme pilier au sein d'une vaste formation. Car, avant tout, Shelly Manne est un remarquable professionnel. Peu sujet aux grands élans passionnés, il offre à la fois un style très technique et virtuose et un jeu rigoureusement construit. Sa discrétion et la concision de son expression en font un admirable accompagnateur. Shelly Manne demeurera dans l'histoire du jazz comme un musicien tout en finesse, toujours soucieux de privilégier la courbe mélodique et la souplesse du rythme.

Pierre BRETON

Copyrighted material

MARIANO CHARLIE (1923-2009)

Le jazzman américain Charles Hugo Mariano naît à Boston, le 12 novembre 1923, dans une famille d'immigrés italiens. Compositeur et saxophoniste alto – mais aussi, à l'occasion, saxophoniste soprano et flûtiste –, il joue avec Shorty Sherock (1948), Larry Clinton, Nat Pierce (1949-1950), dirige un quintette (1950-1951 ; *Charlie Mariano with his Jazz Group*), appartient au Jackson-Harris Herd, le septette de Chubby Jackson et Bill Harris (1952-1953). À la fin de 1953, il rejoint la formation de Stan Kenton, où il remplace Lee Konitz, et avec laquelle il effectue des tournées durant deux ans (*Contemporary Concepts*, 1955) ; il enregistre avec le tromboniste de Kenton, Frank Rosolino (1954-1955), puis de nouveau comme leader. Il s'établit à Los Angeles, où il travaille au sein du quintette de Shelly Manne (1955-1958 ; *The Gambit*, 1957-1958) et enregistre avec Rosolino. En 1958, de retour à Boston, il joue avec Herb Pomeroy. Il épouse en 1959 la pianiste japonaise Toshiko Akiyoshi, avec laquelle il constitue en 1960 une coopérative musicale qui durera sept ans environ (*Toshiko-Mariano Quartet*, 1960 et 1963). En 1962 et 1963, Charlie Mariano se produit au sein d'une formation de dix instrumentistes dirigée par Charlie Mingus (*The Black Saint and the Sinner Lady*, 1963 ; *Mingus, Mingus, Mingus, Mingus, Mingus*, 1963). En 1967, il crée un groupe de jazz-rock, Osmosis. Il voyage en Inde et en Extrême-Orient, où il se familiarise avec les musiques traditionnelles, et apprend à jouer du *nāgasvaram*, un chalumeau de l'Inde du Sud. Au début des années 1970, il s'installe en Europe, où il se produit

Copyrighted material

notamment au sein du groupe Pork Pie, avec Philip Catherine, Jasper van ’t Hof, Jean-François Jenny-Clark et Aldo Romano (1973-1975), ainsi qu’avec le groupe Colours de Eberhard Weber (*The Colours of Chloe*, 1973). De plus en plus attiré par les instruments indiens, il tente une fusion du bop et des musiques non occidentales. Il est l’un des fondateurs, en 1975, du United Jazz and Rock Ensemble, avec lequel il se produira jusqu’en 1993. Il joue aussi au sein du George Gruntz Concert Jazz Band. Il forme des trios avec David Friedman et Miroslav Vitous (1989), Dino Saluzzi et Wolfgang Dauner (1989), Catherine et Philippe Aerts (1991), joue en duo avec Dauner (1994). Artiste atypique et inclassable, sa personnalité transparaît dans le nom du groupe avec lequel il enregistre, au début des années 1990, International Commission for the Prevention of Musical Border Control. Charlie Mariano meurt à Cologne, le 16 juin 2009.

E.U.

Copyrighted material

MARSALIS BRANFORD (1960-)

Saxophoniste américain de jazz, né le 26 août 1960 à Breaux Bridge, en Louisiane, Branford Marsalis appartient, comme son frère Wynton, à la première grande famille de l'histoire du jazz.

Branford Marsalis s'initie aux saxophones soprano, alto et ténor (même s'il jouera rarement de l'alto après la fin des années 1980) et se forme dans un premier temps au côté de son père, Ellis Marsalis. Cet ancien saxophoniste passé au piano pour accompagner les frères Nat et Julian « Cannonball » Adderley ainsi que le trompettiste Al Hirt, enseigne le jazz au New Orleans Center for Creative Arts. Branford Marsalis poursuit ses études à la Southern University de Bâton-Rouge (Louisiane), notamment avec le clarinettiste Alvin Batiste, puis au Berklee College of Music de Boston. En 1980, il se produit aux saxophones alto et baryton avec les Jazz Messengers de Art Blakey. Il accompagne des jazzmen de haute stature, comme Lionel Hampton ou Clark Terry. Membre du quintette de son frère Wynton Marsalis de 1982 à 1985, parallèlement, Branford Marsalis effectue des tournées au sein du quintette de John Hicks (1982-1984) et du quintette V.S.O.P. II (qui rassemble Branford et Wynton Marsalis, Ron Carter, Herbie Hancock et Tony Williams, 1983), enregistre avec Ray Drummond, Dizzy Gillespie (*New Faces*, 1984) et Bobby Hutcherson (1984), joue au sein du septette de Miles Davis (1984-1985 ; *Decoy*, 1983-1984). Il se brouille cependant avec son frère en 1985, lorsqu'il choisit de rejoindre l'orchestre du chanteur pop Sting (*Bring on the Night*, 1986 ; *The Soul Cages*, 1990), mais il se réconciliera par la suite avec Wynton.

Copyrighted material

Saxophoniste de talent capable de rendre hommage à nombre de ses prédécesseurs (John Coltrane – il a publié en 2004 l'album *A Love Supreme Live* –, Sonny Rollins, Jan Garbarek), Branford Marsalis dirige surtout ses propres groupes à partir de 1986, parmi lesquels un quartette formé au début des années 1990 – constitué par les claviéristes Kenny Kirkland ou Billy Childs, le contrebassiste Robert Hurst et le batteur Jeff « Tain » Watts – et un ensemble hip-hop appelé Buckshot LeFonque (1994-1997 ; *Music Evolution*, 1997). Il enregistre avec le Liberation Music Orchestra de Charlie Haden (1990). Branford Marsalis compose également des musiques pour le cinéma, tourne dans plusieurs films et est directeur musical de l'émission télévisée américaine *The Tonight Show* (1992-1995). Sideman très demandé, il s'évertue par ailleurs à découvrir de jeunes talents, et il est producteur au sein de la firme discographique Sony. Plus enclin que son frère à explorer la musique contemporaine, Branford Marsalis n'en est pas moins un habile interprète de jazz traditionnel. Interprète de musique classique, il a enregistré notamment avec l'English Chamber Orchestra (Debussy, Ravel, Fauré, Rachmaninov, Satie, Stravinski, Villa-Lobos, Moussorgski...).

Dans sa discographie comme leader, on retiendra *Scenes in the City* (1983), *Royal Garden Blues* (1986), *Random Abstract* (1987), *Trio Jeepy* (1988), *The Beautyful Ones are Not Yet Born* (1991), *I Heard You Twice The First Time* (1992), *The Dark Keys* (1996), *Requiem* (1998), *Contemporary Jazz* (2000), *Braggtown* (2006), *Metamorphosen* (2009), *Four MFs Playin' Tunes* (2012).

E.U.

Copyrighted material

McDOWELL MISSISSIPPI FRED (1904-1972)

Bien qu'il apparaisse aujourd'hui comme un des très grands noms du Delta blues, avec son chant tendu et passionné dérivé des *field hollers* et sa guitare au bottleneck incisif, « Mississippi » Fred McDowell (né à Rossville, dans le Tennessee, le 12 janvier 1904) n'a été découvert que tardivement, en 1959, par l'ethnomusicologue Alan Lomax. Fred devient aussitôt un favori des festivals et des campus universitaires : Newport, l'American Folk Blues Festival 1965, plusieurs tournées en Europe... Il enregistre abondamment, notamment pour Testament, Arhoolie et Capitol. Si tous les albums de McDowell sont bons, bien qu'il ait tendance à toujours réinterpréter le même répertoire, deux constituent des chefs-d'œuvre : *Mississippi Delta Blues* (Arhoolie, 1964-1965), dans lequel il est seul à la guitare, et *I Do not Play no Rock 'n' Roll* (Capitol, 1969), selon la formule qu'il emploie au début de chacun de ses concerts. Dans ce dernier album, McDowell est entouré d'un orchestre électrique qui souligne à la perfection son blues puissant. Il faut aussi retenir une séance en compagnie de l'harmoniciste très rythmique Johnny Woods, *Mama Says I'm Crazy* (Fat Possum), qui capture l'atmosphère brute et rude d'un *juke joint* (café bon marché où se joue de la musique) du Delta.

Malgré cette gloire internationale, McDowell reste largement ignoré dans le Mississippi et doit travailler un petit lopin de terre comme métayer pour subsister. Mais ses prestations en Europe ont attiré l'attention et l'admiration de nombreux musiciens du rock britannique. Les Rolling Stones reprennent *You Got to Move* (sous

Copyrighted material

le titre *You Gotta Move*), un thème en fait traditionnel, dans leur album *Sticky Fingers* (1971) et l'attribuent à McDowell. C'est pour lui un immense sujet de fierté et l'occasion de se retrouver soudain doté d'un bon pécule grâce aux royalties qu'il perçoit. Il peut ainsi s'acheter enfin la station-service de ses rêves sur la Highway 61, la route qui traverse le Delta et à propos de laquelle il a composé un de ses meilleurs titres.

Hélas ! McDowell est déjà atteint d'un cancer et il meurt quelques mois plus tard, le 3 janvier 1972, à Memphis (Tennessee).

Gérard HERZHAFT

Copyrighted material

McFERRIN BOBBY (1950-)

Le chanteur américain Bobby McFerrin, qui excelle dans les improvisations, brise nombre de frontières musicales.

Bobby McFerrin naît le 11 mars 1950, à New York, dans une famille de chanteurs lyriques. Sa mère, soprano, juge au Metropolitan Opera, préside le département d'art lyrique du Fullerton College, non loin de Los Angeles, tandis que son père, Robert McFerrin, Sr., qui se produit au Met, double la voix de Sidney Poitier dans la bande originale du film *Porgy and Bess* réalisé par Otto Preminger en 1959. Durant sa jeunesse, Bobby McFerrin pense devenir chef de chœur dans une église mais, après avoir étudié à l'université d'État de Californie à Sacramento et au Cerritos College de Norwalk, dans le même État, il choisit de jouer du piano et de l'orgue avec la troupe du spectacle de patinage Ice Follies ainsi qu'avec des groupes de pop music. En 1977, il remporte une audition et se lance dans la chanson.

Ce jazzman original chante a cappella, est capable d'imiter avec sa voix de nombreux instruments, et s'accompagne parfois de percussions qu'il réalise simplement en se frappant le torse. Il interprète ainsi des standards de la musique, des chansons folk, des airs rock et soul des années 1960 ou encore des thèmes jazzy sur lesquels il greffe des paroles de son cru. Il a toujours préféré chanter sans suivre à la lettre le texte imposé, imitant le son d'une trompette, d'une contrebasse ou d'une guitare de sa voix puissante, dont le registre va de la basse à la voix de fausset. Bobby McFerrin effectue des tournées avec le chanteur de jazz Jon Hendricks.

Copyrighted material

Inspiré par les concerts au piano qu'improvise Keith Jarrett, il se lance enfin seul sur scène en 1983. Sa carrière sera dès lors jalonnée de triomphes. Entre autres projets, McFerrin réalise des publicités pour la télévision et enregistre le générique d'une émission célèbre aux États-Unis, le Cosby Show. Il improvise par ailleurs des musiques d'accompagnement pour une compagnie de danse et pour la lecture que donne Jack Nicholson des contes de Rudyard Kipling. McFerrin se produit en outre aux côtés d'invités tels que l'acteur Robin Williams et le saxophoniste Wayne Shorter sur l'album et la vidéo intitulés *Spontaneous Inventions* (1985). En 1986, il fonde le groupe vocal Voicestra, afin d'explorer les interactions qui naissent au sein d'un collectif, toujours sur des musiques improvisées. Ces diverses prestations lui valent nombre de Grammy Awards.

À partir du milieu des années 1980, Bobby McFerrin s'essaie à la musique classique, respectant parfois à la lettre les partitions et se lançant à d'autres reprises dans des improvisations. En 1991, il enregistre avec le violoncelliste Yo-Yo Ma l'album, *Hush*. En concert, il lui arrive de descendre dans la salle pour continuer son récital, de concocter une chanson avec les noms des spectateurs, de diriger son public pour en faire une chorale spontanée ou d'entamer à tue-tête une version abrégée du *Magicien d'Oz*, rehaussée de bruits de tornade et de voix de Munchkins, de sorcière et d'épouvantail. Lors des séances d'enregistrement, il peut improviser seul toutes les voix d'un groupe vocal, comme dans le titre à succès *Don't Worry, Be Happy* (1988).

McFerrin fait voler en éclat les conventions de la musique classique lorsqu'il chante ou fait chanter des extraits d'œuvres habituellement interprétés par des instruments. Il en va ainsi avec l'ouverture de *Guillaume Tell* de Rossini, qui n'est pas interprétée pas les instruments de l'orchestre, mais avec les voix des

Copyrighted material

instrumentistes. Bobby McFerrin reprend ce principe sur un album entier, *Paper Music* (1995), où il dirige le Saint Paul Chamber Orchestra dans des restitutions d'œuvres de Mozart, de Bach et d'autres maîtres de la musique classique. Il collabore également avec le pianiste Chick Corea, avec lequel il réalise plusieurs albums, parmi lesquels *Play* (1990) et *The Mozart Sessions* (1996).

John LITWEILER

E.U.

Copyrighted material

McLEAN JACKIE (1931-2006)

C’est un bien lourd tribut que le saxophoniste alto américain Jackie McLean a payé à la drogue, qui l’a chassé des clubs de jazz new-yorkais à un moment clé de sa carrière. Son style et ses novations le situent pourtant bien au-dessus des nombreux épigones de Charlie Parker.

John Lenwood McLean naît à New York le 17 mai 1931. Dès l’âge de quinze ans, il joue du saxophone alto, et se produit très rapidement aux côtés de Sonny Rollins, Kenny Drew, Walter Bishop, Jr., Art Taylor et, surtout, Bud Powell, qui lui procure un premier engagement au Birdland, en 1949. C’est aussi sur la recommandation du grand pianiste que Jackie McLean est appelé à jouer, en 1951 et 1952, avec Miles Davis, avec qui il réalise ses premiers enregistrements ; il côtoie alors des solistes de la stature de J. J. Johnson, Oscar Pettiford ou Kenny Clarke. Il commence malheureusement à s’adonner à l’héroïne. On le retrouve aux côtés de Paul Bley (1954), George Wallington (1955), Charlie Mingus (1956, 1958-1959 ; McLean participe en 1956 à l’enregistrement du célèbre album *Pithecanthropus erectus*) ; il appartient aussi aux Jazz Messengers d’Art Blakey (1956-1958). Il commence à enregistrer pour la firme Prestige, comme sideman avec Gene Ammons (*The Happy Blues*, 1956) ou comme leader (*Lights Out*, 1956 ; *4, 5 and 6*, 1956). Mais, à cause de la drogue, sa carte professionnelle, indispensable pour jouer dans les clubs new-yorkais, lui est retirée de 1957 à 1961.

Copyrighted material

MEHLDAU BRAD (1970-)

Pianiste et compositeur américain de jazz, né le 23 août 1970 à Jacksonville, en Floride.

Comme de nombreux autres grands pianistes de jazz, Brad Mehldau suit dans un premier temps une formation classique et prend ses premiers cours de piano dès l'âge de six ans. Devenu passionné de jazz à l'adolescence, il s'inscrit à la Hall High School de Hartford (Connecticut) et joue dans le célèbre orchestre de jazz de l'école. Il approfondit ses connaissances sur ce genre musical à la New School for Social Research, une université libre new-yorkaise où il a pour professeurs des pianistes de jazz tels que Junior Mance, Fred Hersch et Kenny Werner. Diplômé en 1993, il décroche des contrats pour accompagner des artistes de haut vol à New York. Mehldau se produit ensuite (1994-1995) avec le quartette du saxophone ténor Joshua Redman et accompagne de grands musiciens de jazz, de country et de rock. Il joue sur la bande originale de quatre films avant de composer la musique de *Ma femme est une actrice* (2001).

Parallèlement, Brad Mehldau consacre une grande partie de son énergie créative à son propre groupe, qu'il forme avec le contrebassiste Larry Grenadier et le batteur Jorge Rossy, remplacé par Jeff Ballard en 2005. Le trio est réputé pour ses interactions sensibles et les arrangements de Mehldau, souvent réalisés dans des mesures inhabituelles (cinq ou sept temps par mesure par exemple). Sa réputation ne cesse de grandir, en particulier avec la publication d'une série d'albums annuels intitulés *The Art of the Trio* (1996-

Copyrighted material

2000). Mehldau excelle également comme pianiste solo – à l'instar de l'un de ses maîtres, Keith Jarrett – dans des improvisations qui vont des ballades troublantes jouées avec délicatesse aux rhapsodies majestueuses et riches d'harmonies. Son répertoire, éclectique, comprend aussi bien des airs composés par des artistes pop, dont Radiohead et Paul Simon, que ses œuvres originales et des classiques de jazz.

Le jazz ne suffit cependant pas aux ambitions de Mehldau. Au fil des ans, son style subira souvent l'influence de compositeurs classiques tels que Johannes Brahms et Robert Schumann. Mehldau entre pleinement dans l'univers classique lorsqu'il décide de mettre en musique des poèmes de Rainer Maria Rilke et Louise Bogan. Il accompagne la soprano Renée Fleming lorsqu'elle interprète ses chansons, duos enregistrés sur l'album *Love Sublime* (2006).

En janvier 2007, le magazine *Down Beat* déclare que Brad Mehldau est peut-être le musicien de jazz le plus influent de sa génération. Nombre de ses confrères se joignent à cet éloge. Le pianiste va jouir, la même année, d'une popularité sans précédents. Avec son trio et le guitariste Pat Metheny, il donne des concerts dans toute l'Amérique du Nord, l'Europe et l'Asie. Lors de cette tournée, les albums *Metheny Mehldau* (2006) et *Metheny Mehldau Quartet* (2007) atteignent le sommet des ventes d'albums jazz. Cette collaboration avec le guitariste extraverti marque un tournant dans la carrière de ce pianiste de talent, naturellement tourné vers l'introspection.

John LITWEILER

E.U.

Copyrighted material

MEMPHIS MINNIE (entre 1894 et 1900-1973)

Avec une carrière de musicienne professionnelle qui dure plus de cinquante ans, Lizzie Douglas (née un 3 juin, en 1894, 1896, 1897 ou 1900, à Algiers, en Louisiane), dite Memphis Minnie – d'après la petite souris de Walt Disney – demeure comme l'une des plus importantes artistes de l'histoire du blues. Avec Joe McCoy, son premier mari, lui-même un remarquable bluesman dont la carrière sera tout aussi riche, Memphis Minnie a porté à la perfection les duos de guitare typiques du Memphis blues. Parallèlement, elle a aussi enregistré en soliste certains des plus grands chefs-d'œuvre du country blues. Enfin, à Chicago dès le début des années 1930, Memphis Minnie ne tarde pas à s'imposer comme la reine du Chicago blues, autant par sa musique, savoureuse et rythmée, que par sa détermination, n'hésitant pas à manier le couteau avec autant de dextérité que la guitare. Accompagnée par un pianiste (en général Black Bob, au style sophistiqué) ainsi que par un contrebassiste, Memphis Minnie va connaître un succès encore plus massif avec des compositions toujours aussi élaborées et pleines d'humour mais à l'exécution plus sophistiquée et qui traitent de plus en plus d'événements marquants pour la communauté noire.

Loin de se satisfaire d'une formule commercialement gagnante mais qui s'enfonce, disque après disque, dans une routine évidente, Memphis Minnie va, en 1938, retrouver le parfum terrien de ses premiers disques en leur ajoutant la vigilance subtile de son second mari, Little Son Joe (de son véritable nom Ernest Lawlars), lui-même un remarquable guitariste et chanteur qui gravera de très

Copyrighted material

belles faces sous son propre nom. Amplifiées puis électriques, leurs guitares tissent une trame intense, vibrante et pleine d'atmosphère, soulignée encore par une section rythmique impeccable. Leur musique amorce en fait le Chicago blues électrique de l'après-guerre. Leur influence sera particulièrement forte sur de grands créateurs des années 1950 comme Jimmy Rogers, Muddy Waters ou même John Lee Hooker.

À ses premières compositions devenues célèbres (*Bumble Bee*, *Red Rooster*, *Black Rat*...), Memphis Minnie en ajoute de nouvelles, encore davantage emplies de swing, d'humour et de passion, comme *Nothing in Rambling*, *Ma Rainey*, *This Is your Last Chance* ou *Looking the World Over*. Memphis Minnie est une des rares stars du blues d'avant guerre à continuer de jouer et d'enregistrer après 1945 pour les nouveaux labels comme Chess et en compagnie des nouveaux talents du Chicago blues tels Sunnyland Slim ou Little Walter. Mais son état de santé se détériore peu à peu et, après la mort de Little Son Joe, en 1961, Memphis Minnie va vivre chichement dans une maison de retraite de Memphis, où elle meurt le 6 août 1973. Elle n'aura jamais perçu les royalties de ses compositions, dont certaines reprises (*Can I Do it for you ?* par Donovan sous le titre *Hey Gip* ; *What's the Matter With the Mill ?*) auraient pu lui permettre de connaître une véritable aisance financière.

Le coffret de deux CD *Memphis Minnie : The Blues. « The Queen of the Blues » 1929-1941* (Frémeaux & Associés) présente une sélection du meilleur de son œuvre, dont l'intégrale a aussi été éditée par le label Document.

Gérard HERZHAFT

Copyrighted material

MEMPHIS SLIM (1915-1988)

Dernier héritier d'une lignée qui remonte aux pianistes Pinetop Smith, Big Maceo, Jimmy Yancey, Pete Ammons, Meade Lux Lewis, et aux chanteurs Jimmy Rushing, Lightnin' Hopkins et Joe Turner, Memphis Slim était l'incarnation vivante de la tradition du boogie-woogie et sans nul doute son dernier représentant authentique sur le Vieux Continent.

Peter Chatman naît à Memphis le 3 septembre 1915. C'est dans les années 1920 qu'il apprend le piano. En 1937, il s'établit à Chicago. Ses premiers enregistrements datent de 1940. Il accompagne de 1940 à 1943 Big Bill Broonzy, remplaçant Joshua Altheimer, qui assumait jusque-là cette fonction. Le producteur Lester Melrose, associant sa ville d'origine et sa haute taille (1,90 m), lui forge le pseudonyme sous lequel il connaîtra la célébrité : Memphis Slim. De 1944 à 1945, il dirige son propre groupe, les House Rockers. Il joue ensuite avec les meilleurs bluesmen de Chicago, comme Washboard Sam et Sonny Boy Williamson. En 1959, il se produit à Newport avec Peter Seeger et Joan Baez ; il s'associe alors avec le contrebassiste et compositeur Willie Dixon. Memphis Slim part pour l'Europe en 1961 et se fixe définitivement à Paris en 1962. Il effectue de nombreuses tournées et apparaît très fréquemment dans les festivals européens. Il est surtout la vedette des clubs de jazz parisiens où, jusqu'à sa mort, le 24 février 1988, sa popularité ne subit pas la moindre éclipse.

Toute sa vie, Memphis Slim est resté fidèle au langage du boogie-woogie. Il a développé une esthétique fondée sur un ostinato

Copyrighted material

rythmique à la main gauche que ponctuent les riffs de la main droite. Influencé à l'origine par Little Brother Montgomery puis, plus profondément, par Roosevelt Sykes et le style pratiqué dans le South Side du Chicago des années1940, il élève une voix ample et robuste sur un fond de basses puissantes tandis que le registre aigu de son piano révèle une très mobile invention. Il compose *Nobody Loves Me*, que Joe Williams et Count Basie diffuseront en 1955 sous le titre de *Everyday I Have the Blues*. Très irrégulier dans ses enregistrements, Memphis Slim sait se montrer, dans ses meilleurs jours, sincèrement expressif et inventif avec subtilité, dans les limites d'une tradition dont il a préservé l'esprit sans jamais chercher à s'en évader. Avec lui s'est achevé un chapitre important de la préhistoire du jazz.

Pierre BRETON

Discographie sélective

Memphis Slim/Willie Dixon (1950) / *The Real Honky-Tonk* (1959-1960) / *The Bluesman* (1968), dans lequel Memphis Slim joue de l'orgue, accompagné par le guitariste Billy Butler / *Going back to Tennessee* (1975).

Copyrighted material

MEZZROW MEZZ (1899-1972)

S’étant initié au jazz en prison, le clarinettiste Milton « Mezz » Mezzrow (de son véritable nom Mesirow) joue dans diverses formations de Chicago, avant de diriger lui-même plusieurs groupes à New York, puis en Europe.

Présenté par le critique français Hugues Panassié comme le plus grand jazzman de race blanche, il est plus généralement considéré comme un soliste aux idées courtes et à la technique insuffisante. Il faut toutefois admirer en lui l’animateur de séances (avec Sidney Bechet, par exemple) qui comptent parmi les plus remarquables du style traditionnel et qui ont contribué à la naissance du mouvement Revival. Il est surtout l’auteur de *Really The Blues* (*La Rage de vivre*) écrit en collaboration avec le journaliste B. Wolfe. Ce livre apporte l’un des témoignages les plus percutants sur l’existence quotidienne des musiciens de jazz, sur les contraintes économiques et sociales qu’ils subissent, sur la répercussion de la question raciale dans leur vie et leur métier même, sur leur confrontation avec le problème de la drogue, enfin sur le rejet dont ils font l’objet de la part de la culture officielle. La verve et l’amertume dont il est gorgé sont les stigmates mêmes du blues, transposés dans le domaine littéraire.

Alain GERBER

Copyrighted material

MILBURN AMOS (1926-1980)

Chanteur au timbre velouté, pianiste puissant et virtuose, aussi à l'aise dans les ballades tendres, les blues à l'atmosphère mourante ou les boogie-woogies endiablés, Amos Milburn, né le 1er avril 1926 à Houston (Texas), a connu à partir de 1946 une décennie de célébrité. Il accumule alors succès sur succès auprès du public noir californien. Il faut notamment retenir sa célèbre « saga alcoolique » (*Bad Bad Whiskey* ; *Let me Go Home, Whiskey* ; *One Scotch, One Bourbon, One Beer*...), dont la plupart des titres sont devenus des standards du blues.

Mais Amos Milburn fut avant tout très influencé par les grands pianistes de boogie-woogie, Pete Johnson et Albert Ammons notamment. Il ne se contente pas de reprendre leurs manières de jouer mais prolonge, développe et affine leurs styles pour aboutir à un toucher personnel et irrésistible qui le classe parmi les tout meilleurs pianistes du genre. Lorsqu'il choisit de s'entourer d'une forte section de cuivres et d'une rythmique puissante, Amos Milburn apparaît aussi à la fin des années 1940 comme un des grands concepteurs du rhythm and blues. Ses boogie-woogies sont des modèles d'invention, de swing constant, de rythme dansant portés à leurs paroxysmes. *Chicken Shack Boogie*, *Down the Road Apiece*, *Hold me Baby*, *Greyhound*, *Aladdin Boogie*, *Train Whistle Blues*, *Let's Have a Party* demeurent d'authentiques chefs-d'œuvre. Ces boogie-woogies influenceront d'ailleurs directement les « pionniers » du rock 'n' roll – Chuck Berry, Fats Domino, Little Richard –, mais aussi Wanda Jackson ou Bill Haley.

Copyrighted material

Mais, comme beaucoup d'autres artistes noirs de rhythm and blues qui ont été à l'origine directe du rock 'n' roll, Amos Milburn ne pourra ni ne saura intégrer ce courant qu'il a pourtant largement contribué à créer. Trop ancré dans les ghettos noirs, il ne parviendra pas à obtenir les faveurs d'un public essentiellement adolescent et blanc. Après 1953, ses succès se font rares et il n'enregistre plus que sporadiquement. Bientôt, il n'a plus les moyens de payer son orchestre et il ne se produit plus qu'en soliste dans de petits piano-bars. Son alcoolisme chronique n'arrange rien et il sombre peu à peu dans la démence, réussissant parfois ici et là à retrouver le chemin des studios pour des disques qui ne sont que de pâles copies de ses réussites. Ces dernières sont réunies sur l'album *Blues, Barrelhouse & Boogie Woogie : 1946-1955* (Capitol). Amos Milburn meurt à Los Angeles le 5 octobre 1980.

Gérard HERZHAFT

Copyrighted material

MILLS BROTHERS

Quartette vocal américain, The Mills Brothers est l'un des ensembles les plus exceptionnels et influents de l'histoire du jazz et de la musique populaire.

Les frères Mills, John Charles (1910-1935), Herbert (1912-1989), Harry (1913-1982) et Donald (1915-1999), débutent leur carrière en formant un *barbershop quartet* – quartette masculin chantant en harmonie étroite –, chose on ne peut plus naturelle puisque leur père, John H. Mills (1882-1967), possède un salon de coiffure pour hommes (*barbershop*). Ils se font d'abord connaître du public dans des programmes de variété diffusés sur les ondes de la station de radio WLW de Cincinnati (Ohio). Vers 1930, The Mills Brothers s'installent à New York, où ils deviennent les premiers chanteurs afro-américains à animer une émission de radio nationale. Présentés comme « quatre garçons et une guitare » – il sont accompagnés par la seule guitare de John –, ils parviennent, dans la plus pure tradition des barbershop quartets, à imiter si parfaitement les instruments qu'ils passent pour un orchestre de jazz au complet, en particulier sur des chansons comme *Tiger Rag*, *St. Louis Blues* ou *Bugle Call Rag*. Chacun des quatre frères se spécialise dans l'imitation d'un instrument, reproduisant ainsi les sonorités de deux trompettes, d'un trombone et d'un tuba. The Mills Brothers rencontrent également un grand succès avec leurs enregistrements et leurs concerts *live*, et apparaissent dans plusieurs films, parmi lesquels *The Big Broadcast* de Frank Tuttle (1932) et *Broadway Gondolier* de Lloyd Bacon (1935).

Copyrighted material

E.U.

Copyrighted material

MINGUS CHARLIE (1922-1979)

Introduction

Contrebassiste, compositeur, arrangeur, chef d'orchestre, Charles dit Charlie Mingus est considéré comme le grand classique des années soixante. Il réussit en effet le tour de force d'être l'un des plus puissants novateurs de sa génération sans se couper pour autant d'une tradition qui remonte aux origines du jazz.

• Les années de formation

Charles Mingus naît en 1922 à Nogales (Arizona) et passe son enfance à Watts, faubourg noir de Los Angeles, qui fut en 1965 le siège de graves émeutes raciales. Sa famille pratique la musique en amateur ; une sœur chante, l'autre joue du piano – Charlie formera avec elles un trio vocal –, un demi-frère est guitariste. Il participe à des cérémonies religieuses très typées qui marqueront à jamais l'homme et le musicien : « Toute une partie de ma musique vient de l'église. Quand j'étais gosse, la musique d'église était la seule que je pouvais entendre. C'est seulement quand j'ai eu huit ou neuf ans que j'ai pu entendre un disque de Duke Ellington à la radio [...]. Ma belle-mère m'emmenait à Holyness Church. Mon père, lui, n'aimait pas ça. Dans ces églises les gens entraient en transes, l'atmosphère était plus sauvage, moins inhibée que dans les églises méthodistes. Il y avait des instruments, on jouait le blues. Il y avait aussi ces dialogues faits de lamentations et de répétitions qui unissent les fidèles au prédicateur. »

Copyrighted material

Il étudie d'abord le trombone avec Britt Woodman, puis la contrebasse, instrument dont il devait achever l'émancipation, avec Red Callender. Il s'exerce tôt à la composition. Son premier engagement professionnel, avec Buddy Collette, date de 1940, époque à laquelle il travaille avec Lee Young. Il joue ensuite avec Louis Armstrong (1941-1943), Kid Ory et Alvino Rey (1944-1945), Lionel Hampton (1946-1948), Red Norvo et son trio (1950-1951) et avec Billy Taylor (1952-1953). Charlie Mingus atteint la pleine maturité de ses moyens et de son inspiration en 1954.

Cette forte personnalité, aux préoccupations intellectuelles, est devenue un soliste remarquablement doué. Doté d'une sonorité puissante, d'une dextérité peu commune et d'une imagination toujours en éveil, il est le partenaire que s'arrachent les plus grands. On le retrouve avec Charlie Parker, Stan Getz, Bud Powell, Duke Ellington ou Art Tatum pour de mémorables séances dont l'une des plus illustres fut celle qui réunit à Massey Hall en 1953, outre Charlie Mingus, Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Bud Powell et Max Roach. Il participe à la composition de la musique de divers films (*Road to Zanzibar*, de Victor Schertzinger, 1941 ; *Higher and Higher*, de Tim Whelan, 1943) et il écrit complètement celle du film de John Cassavetes, *Shadows* (1961).

• Un créateur engagé

L'histoire du jazz se serait certainement souvenue du soliste – à la contrebasse mais aussi au piano –, et pourtant, c'est le compositeur-arrangeur, c'est le créateur de musiques nouvelles qui laisse la trace la plus profonde. Dans ces années cinquante, le jazz, qui vient de connaître la vigueur du bop et les douceurs feutrées du cool, cherche encore sa voie. Les premières œuvres expérimentales de Charlie Mingus, en collaboration avec le saxophoniste-compositeur Ted

Copyrighted material

Maceo, lui proposent les audaces d'une aventureuse avant-garde. Au sein d'un orchestre – Charlie Mingus and his Modernists – où se rejoignent Thad Jones, Mal Waldron et Kenny Clarke, un nouveau style s'élabore qui préfigure à bien des égards les prochaines explosions du free jazz. On y redécouvre la valeur de l'improvisation collective, bien oubliée depuis quelques décennies. Charlie Mingus n'est d'ailleurs pas un arrangeur traditionnel. Il invente une mélodie qu'il ne fait que proposer à ses solistes, prolongeant ainsi la tradition de l'arrangement oral. Le monde de Mingus est celui du sarcasme, de l'humour grinçant qui désarticule les standards les plus éculés (*Tea for Two*), de l'agressivité vengeresse qui n'hésite pas à mêler le goût du primitif et la grossièreté, monde dont nous retrouvons le reflet dans ses mémoires *Beneath the Underdog* (1971), traduites en français sous le titre un peu adouci de *Moins qu'un chien.* Si le jazz a toujours été l'expression d'un certain désespoir, d'une certaine revendication sociale, la musique de Charlie Mingus est la première à s'avouer aussi ouvertement engagée : « Les choses ont bien changé depuis la naissance de cette musique de prostituée appelée jazz. Ma musique parle au peuple noir et essaie de prendre sa défense contre le fric, les esclavagistes, les exploiteurs capitalistes. » Témoin ce *Fables of Faubus,* musique en forme de pamphlet contre le sénateur Faubus qui s'opposait au programme de déségrégation raciale pour les écoles de Little Rock (Alabama) : un thème et des rythmes primitifs servent de toile de fond aux saillies des musiciens et à des bruits que l'on qualifie pudiquement de « divers ». La violence règne en maîtresse dans l'orchestre qu'il dirige depuis 1957 et où se succèdent entre autres Eric Dolphy (flûte et alto), Booker Ervin (ténor), Jaki Byard (piano) et Dannie Richmond (batterie). Alternance de chaos collectifs et de répétitions lancinantes, opposition de rythmes complexes, goût immodéré des harmonies

Copyrighted material

ouvertes et dissonantes, tension et amertume, tels sont les traits qui dépeignent le mieux le cœur de sa musique.

Mais si Charlie Mingus est le premier musicien à exprimer aussi crûment le problème racial sans le fatalisme plaintif du blues, il faut reconnaître que sa révolte se traduit dans une musique qui sait être également chaleureuse et conserver des liens étroits avec la tradition. Parmi les écoles du jazz, Charlie Mingus n'en rejette aucune : il les a d'ailleurs presque toutes pratiquées. Les chants d'église et le blues sont constamment présents dans son œuvre. Il en est de même pour la vigueur de ce balancement que ne renieraient pas les tenants les plus fervents de l'ère du swing. Charlie Mingus n'a jamais caché la profonde admiration qu'il portait à Duke Ellington. Le sauvage jazz de chambre du grand contrebassiste est en quelque sorte le fils illégitime du Duke par la vivacité de ses couleurs sonores, la verdeur des rythmes, la diversité mélodique. Cet écorché vif est aussi un tendre ; la femme est son thème favori et il sait lui réserver de bouleversantes ballades d'une délicatesse inattendue ; la nostalgie fait partie de son univers.

En réalité, on éprouve quelque difficulté à « classer » Charlie Mingus. Pionnier au milieu des classiques ou traditionnel parmi les modernes, il est surtout l'auteur d'une musique indissolublement liée à sa personnalité. Quand, après une absence de plusieurs années de la scène musicale, il réapparaît sur les décombres du free jazz, sa musique est restée étonnamment jeune, elle n'a pas pris une ride. Peut-être parce qu'elle avait un parfum d'éternité.

Pierre BRETON

Bibliographie

C. BÉTHUNE, *Charles Mingus*, éd. du Limon, Paris, 1988

Copyrighted material

MONK THELONIOUS (1917 env.-1982)

Introduction

Un colosse a traversé le jazz, indifférent au tumulte des modes, muré dans un mutisme quasi total. Seuls signes de vie active : d'extravagants couvre-chefs et une musique inouïe que le silence envahit peu à peu. L'inclassable Monk, aux étranges prénoms (Thelonious, Sphere), appartient à une espèce mystérieuse qui ne présente pas les caractéristiques habituelles de la famille du « jazzman vulgaris ». Maître du clavier mais si peu « pianiste », novateur de première grandeur mais sans ancêtres ni descendance, longtemps méconnu par les amateurs, perplexes devant une musique qui ne présente pas la moindre trace de complaisance ni de facilité, Monk est unique en son genre.

• Un parcours solitaire

On ne connaît pas avec précision le lieu de naissance de Monk – Rocky Mount en Caroline du Nord ou New York –, ni la date – 1920 ou, plus probablement, 1917. De sa famille, de son enfance et de son adolescence, on ignore pratiquement tout. Il semble avoir mené des études assez désordonnées de piano et d'harmonie avec plusieurs professeurs privés. Mary Lou Williams affirme l'avoir entendu, avant le début des années 1940, accompagner un prédicateur en tournée.

Copyrighted material

Pourquoi ? Parce qu'un « vrai pianiste » – brillant, séduisant, léger – n'aurait pas exercé sur lui une telle fascination. Le jeu de Thelonious Sphere Monk constitue peut-être la première véritable rupture du « piano-jazz » avec le pesant héritage des formes de la musique savante européenne et de l'esthétique du romantisme. Tous les pianistes de jazz – Fats Waller, Art Tatum, Bud Powell et même Cecil Taylor – ont souffert et souffrent encore d'un indéracinable complexe face à la technique de composition classique et à ses normes de virtuosité. Tous ont tenté, avec plus ou moins de bonheur et d'indépendance, de couler l'originalité du jazz dans ce moule préétabli. Monk est le premier à refuser d'être apprécié selon ces critères. Il est le premier à dire non à la volubilité digitale, à contester fondamentalement les systèmes harmoniques du néo-romantisme. La position même de sa main, doigts tendus, est une insulte aux convenances pianistiques. Certains en ont tiré prétexte pour juger sa technique défaillante, alors qu'elle obéissait simplement à d'autres règles, qu'elle visait un autre but. Aussi les influences subies par Monk sont-elles malaisées à définir : peut-être celles de James P. Johnson, de Duke Ellington... Il n'aura pas plus de disciples qu'il n'a eu de maîtres. Seuls viennent à la mémoire les noms de Randy Weston et de Steve Lacy qui, pendant quelques années, se feront une gloire de ne jouer presque exclusivement que ses compositions. Les musiciens semblent saisis d'effroi devant cette musique créée *ex nihilo*, monstrueux accident dans l'histoire du jazz.

• La pensée musicale

Tout est déroutant, en effet, dans le jeu et les thèmes de Monk. Ni traits élégants, ni style coulant, ni mélodies charmeuses. La dissonance, le décalage rythmique, la distorsion interne sont le credo de sa nouvelle religion. Tout se fonde sur la discontinuité, la

Copyrighted material

densité du silence. Les effets de surprise rythmiques et harmoniques qui en résultent donnent à son discours une allure chaotique, un déhanchement contestataire. Cela ne l'empêche pas de développer un swing à l'évidence brutale, bien plus construit sur des ponctuations élémentaires que sur la division du temps musical en onduleuses arabesques. Sa main gauche a un style posé que bousculent les caprices de sa main droite. La pensée musicale d'un Monk dépasse de très loin le simple instrument qui en est l'intermédiaire : elle a des prolongements orchestraux. Il choque ou il bouleverse. Il ne plaît pas : il ose. Les sarcasmes fusent quand il s'attaque aux standards les plus éculés. Les plus doucereuses ballades sont, sous ses doigts, dépoussiérées, virilisées. Certes, Monk respecte le cadre des douze mesures du blues, mais il en bouscule l'organisation interne de manière asymétrique.

Soliste fascinant, il est aussi un accompagnateur exigeant du soliste un constant dépassement de lui-même. André Hodeir a su parfaitement décrire le commentaire musical que ce grand pianiste proposait aux autres musiciens : « Exploitant les possibilités spécifiques du piano, il fonde son style d'accompagnateur sur un système de figures sonores isolées ou enchaînées, opposées les unes aux autres par des changements de registre abrupts. Les montagnes qu'il érige et les précipices qu'il creuse ne peuvent évidemment pas passer inaperçus. Monk, pourtant, ne cherche ni à briller à titre individuel ni à faire naître l'impression illusoire d'un accompagnement orchestral. Son but, alors même qu'il tente de se désolidariser du soliste, est de lui conférer une noblesse nouvelle en entourant le discours mélodique d'une aura polyphonique [...]. Les sauts de registre monkiens contestent enfin la suzeraineté du soliste, et, au-delà de cette première libération, ils reconstituent sur la base nouvelle de la discontinuité la trame polyphonique autrefois en honneur dans le jazz [...]. Monk est un grand organisateur d'arrières.

Copyrighted material

MONTGOMERY LITTLE BROTHER (1906-1985)

Grand artiste de blues afro-américain, Little Brother Montgomery fut aussi un remarquable pianiste et chanteur de jazz. Il a coécrit *The Forty-Fours*, composition complexe pour piano qui est une œuvre fondamentale du répertoire du blues.

Eurreal Wilford Montgomery est né le 18 avril 1906, à Kentwood, en Louisiane. Musicien autodidacte issu d'une famille de musiciens, il quitte l'école et la maison familiale à l'âge de onze ans. Il sillonne la Louisiane, l'Arkansas et le Mississippi, jouant dans des tavernes et des bars minables, généralement comme soliste et chanteur de blues, mais également avec des orchestres de jazz et de danse ou avec des guitaristes de blues. En 1928, il s'installe à Chicago, où il joue dans des soirées organisées pour réunir l'argent du loyer ; il fait ses premiers enregistrements, notamment *Vicksburg Blues*, sa propre version de *The Forty-Fours*, en 1930. L'année suivante, il déménage à Jackson, dans le Mississippi, où il forme un groupe, les Southland Troubadors (également appelé les Collegiate Ramblers), qui se produit dans des salles de bal du sud des États-Unis. Un jour, en 1936, il enregistre dix-huit solos et chansons, notamment les versions originales de ses standards *Shreveport Farewell* et *The First Time I Met the Blues*.

De retour à Chicago en 1942, il devient un pianiste apprécié dans les groupes de jazz traditionnel grâce à son style New Orleans charmeur et à son immense répertoire – qui couvre le blues, le boogie-woogie, le ragtime, les chansons populaires et les classiques

Copyrighted material

du jazz. En 1948, il joue dans l'orchestre de Kid Ory à Carnegie Hall. Il accompagne la chanteuse de blues classique Edith Wilson et des artistes de blues moderne de Chicago comme Buddy Guy et Otis Rush dans des enregistrements, mais il se produit le plus souvent en soliste ou à la tête de ses propres groupes. Il devient aussi une attraction populaire dans ses tournées internationales et dans des festivals de jazz et de blues. Il meurt le 6 septembre 1985, à Chicago, dans l'Illinois.

E.U.

Copyrighted material

MONTGOMERY WES (1923-1968)

Le jazzman américain Wes Montgomery, né le 6 mars 1923 à Indianapolis (Indiana), mort le 15 juin 1968 dans cette même ville, est sans conteste l'improvisateur le plus influent de l'après-guerre sur son instrument, la guitare électrique.

John Leslie « Wes » Montgomery n'apprend la guitare électrique que tardivement, vers 1943, après avoir écouté des enregistrements de Charlie Christian. Il effectue ses véritables débuts professionnels au sein du big band de Lionel Hampton, où il officie de mai 1948 au tout début de 1950 (*Lionel Hampton and his Orchestra 1948*, 1948). Au cours des années suivantes, il joue dans plusieurs formations basées dans sa ville natale, souvent aux côtés de ses frères Charles F. « Buddy » Montgomery (piano et vibraphone) et Monk (William Howard) Montgomery (contrebasse et guitare basse). Il se produit avec eux en trio et dans des formations intitulées Montgomery Brothers, au sein du quintette The Mastersounds (1957-1960 ; *Kismet*, 1958), puis dans une nouvelle mouture des Montgomery Brothers (1960-1961).

Les meilleurs albums de Wes Montgomery, enregistrés pour le label Riverside – auquel il a été recommandé par Cannonball Adderley –, datent de la période 1959-1963 : *The Incredible Jazz Guitar of Wes Montgomery* (avec Tommy Flanagan, Percy Heath et Albert Heath, 1960), *Movin' Along* (avec Sam Jones, Louis Hayes, James Clay et Victor Feldman, 1960), *Bags Meets Wes !* (avec Milt Jackson, Philly Joe Jones, Sam Jones et Wynton Kelly, 1961), *So*

Copyrighted material

Much Guitar ! (avec Ron Carter, Lex Humphries, Ray Barretto et Hank Jones, 1961), *Full House* (avec Johnny Griffin, Wynton Kelly, Paul Chambers et Jimmy Cobb, 1962). À partir de 1964, il enregistre, accompagné par un orchestre à cordes ou des big bands, une série d'albums qui connaîtront un grand succès auprès du public (*Goin' out of my Head*, 1965 ; *Just Walkin'*, 1966 ; *California Dreaming*, 1966 ; *A Day in the Life*, 1967), mais lui vaudront nombre de critiques de la part des puristes. Wes Montgomery continue cependant de se produire au sein de petits groupes et à jouer avec ses frères. C'est à cette époque que figure, parmi ses nouveaux partenaires, l'organiste Jimmy Smith, avec qui il grave en 1966 *The Dynamic Duo : Jimmy & Wes* et *Further Adventures of Jimmy Smith And Wes Montgomery*.

Influencé par Charlie Christian, guitariste de l'ère swing, Wes Montgomery improvise sur des phrases interrompues et des harmonies bop très imaginatives. N'utilisant pas de plectre (médiator), il attaque les cordes avec la partie charnue du pouce de la main droite, créant ainsi, avec un instrument amplifié, des sonorités douces rappelant celles de la guitare acoustique, particulièrement adaptées à son lyrisme chaleureux. Dans ses solos, il joue des mélodies en égrenant les notes une à une dans les premiers chorus (technique dite de la *single-note*), puis en octaves, avant de terminer par accords. Ce style bien particulier influencera nombre de guitaristes, en particulier George Benson et Pat Martino.

E.U.

Copyrighted material

MOODY JAMES (1925-2010)

Saxophoniste (ténor et alto) et flûtiste américain, James Moody naît à Savannah, en Georgie, le 26 mars 1925. Son père est trompettiste chez Tiny Bradshaw. Influencé très jeune par Don Byas et Buddy Tate, il opte pour le saxophone ténor après s'être initié à l'alto. Au cours de son service militaire (1943-1946), il apprend à lire la musique. Après sa démobilisation, en 1946, il intègre la formation de Dizzy Gillespie, avec laquelle il reste jusqu'en 1948 ; il y fait la connaissance de Thelonious Monk, Kenny Clarke, Ray Brown, Milt Jackson, Howard Johnson... Soliste de premier plan, au discours fluide, merveilleusement adapté à un be-bop raffiné, James Moody participe aux enregistrements de *I Waited for You*, *Emanon* (avec son célèbre solo de seize mesures), *Two Bass Hit*, *Manteca*... Il part en 1949 pour Paris, où il vit jusqu'en 1951. En 1949, il enregistre à Stockholm un célèbre solo de saxophone alto, *I'm In The Mood for Love*, qui connaîtra un succès mondial dans l'interprétation qu'en donne, avec des paroles du chanteur et parolier Eddie Jefferson, le vocaliste King Pleasure en 1952, sous le titre *Moody's Mood for Love ;* cette chanson sera ultérieurement interprétée par Aretha Franklin, George Benson, Van Morrison... James Moody travaille avec le Miles Davis-Tadd Dameron Quintet (1949 ; il apparaît lors d'un concert à la salle Pleyel à Paris), Max Roach (*Prince Albert*, 1949), dirige de nombreux groupes durant les années 1950, s'associe durablement avec Eddie Jefferson à partir de 1953. Il enregistre en 1962 avec le combo Battle of the Saxophones, aux côtés de Gene Ammons et de Sonny Stitts. Il joue de la flûte et des saxophones au sein des combos de Dizzy Gillespie (1963-1969 ; *Dizzy Atmosphere*, 1963 ; *Swing Low Sweet Cadillac*, 1967), avant

Copyrighted material

de s’établir à Las Vegas, où il se produit dans l’orchestre du Hilton qui accompagne les vedettes de variétés (1974-1980). Il rejoue avec Gillespie (*Sweet and Lovely*, 1989), puis en solo au saxophone ténor et à la flûte. En 1995 paraît son hommage à Frank Sinatra, *Young at Heart*. James Moody meurt à San Diego, en Californie, le 9 décembre 2010.

E.U.

Copyrighted material

MORELLO JOE (1928-2011)

Le batteur américain Joe Morello a déployé son inventivité et sa virtuosité au sein du quartette de Dave Brubeck de 1956 à 1967.

Joseph Albert Morello naît le 17 juillet 1928, à Springfield, dans le Massachusetts. Prodige du violon dans son enfance, il se tourne pourtant vers la batterie à l'adolescence. Lorsqu'il rejoint le quartette du pianiste Dave Brubeck en 1956 (où il se trouve aux côtés de Paul Desmond au saxophone alto et de Gene Wright à la contrebasse), il possède une expérience impressionnante, puisqu'il a déjà travaillé, entre autres sommités, avec le guitariste Johnny Smith et avec le pianiste et chef d'orchestre Stan Kenton. On se souviendra du jeu époustouflant de Morello et de ses mesures tout à fait inhabituelles dans des classiques de Dave Brubeck comme *Take Five* – où il joue un solo à 5/4 –, *Blue Rondo à la Turk* (avec un solo à 9/8), *Unsquare Dance*, *The Duke* ou *In Your Own Sweet Way*. Joe Morello n'hésite pas à utiliser des mesures à 6/4, 7/4 ou 11/4. Lorsque Dave Brubeck dissout sa formation en 1967, Joe Morello, qui jouit d'une grande notoriété, se tourne vers l'enseignement : il aura notamment pour élèves le batteur Danny Gottlieb et Max Weinberg, batteur de Bruce Springsteen. Il est l'auteur de plusieurs traités et vidéos de technique instrumentale. Joe Morello meurt le 12 mars 2011, à Irvington, dans le New Jersey.

Michael RAY

Copyrighted material

MORGAN FRANK (1933-2007)

Le saxophoniste alto et soprano américain Frank Morgan a mêlé dans son jeu jazz et blues, et transmis dans ses interprétations le tragique de son expérience.

Né le 23 décembre 1933, à Minneapolis, dans le Minnesota, Frank Morgan est un enfant prodige, qui est très jeune influencé par Charlie Parker : il joue de la clarinette dès l'âge de sept ans, et du saxophone alto à dix ans. Établi à Los Angeles, il se fait connaître rapidement connaître des tenants du bop, enregistre avec Teddy Charles (1953) et Kenny Clarke (1954) avant d'effectuer, en 1955, son premier enregistrement comme leader (*Introducing Frank Morgan*). Toxicomane incapable de décrocher de l'héroïne, il passera malheureusement une grande partie des trente années suivantes en prison, pour des délits liés à son addiction. Il ne cesse cependant pas de pratiquer le jazz pendant ses multiples périodes de détention, et il s'impose, après sa libération définitive, en 1985, comme un improvisateur de talent, dans la veine de Charlie Parker ; il se produit avec Cedar Walton (*Easy Living*, 1985), McCoy Tyner (*Major Changes*, 1987), Art Farmer (*Central Avenue Reunion*, 1989), Kenny Burrell (*Listen To The Dawn*, 1993)... En 1987, il joue « off-Broadway » dans une comédie musicale semi-autobiographique, *Prison-Made Tuxedos*. Il meurt, emporté par un cancer, le 14 décembre 2007, à Minneapolis.

E.U.

Copyrighted material

MORTON JELLY ROLL (1885 ou 1890-1941)

Morton, qui débuta comme pianiste dans les maisons closes de La Nouvelle-Orléans, se prétendait « l'inventeur du jazz ». Cette affirmation est contestable, mais Jelly Roll Morton n'en reste pas moins l'un de ceux qui contribuèrent le plus efficacement à tirer le jazz de sa gangue matricielle. Les conceptions pianistiques, puis orchestrales, qu'il élabora à partir du ragtime, définirent le style Nouvelle-Orléans dans ce qu'il eut de plus raffiné et servirent longtemps de point de mire aux autres jazzmen. Jelly Roll Morton était un perfectionniste inquiet, conscient d'œuvrer pour la postérité. Cela lui permit d'être moins vite satisfait que d'autres de sa musique et surtout de battre en brèche l'idéologie (triomphante dans le jazz de l'époque) de la spontanéité pure. Jelly Roll Morton croyait en l'écriture, exigeant de ses musiciens qu'ils se contentent « de jouer les petits signes noirs inscrits sur le papier ». En même temps qu'un compositeur inspiré, il fut le premier grand arrangeur du jazz. Ces qualités, jointes à celles des solistes réunis par ce remarquable catalyseur d'énergies, expliquent que les faces réalisées avec des formations comme les Red Hot Peppers (1926-1930) comptent parmi les joyaux du jazz enregistré.

Alain GERBER

Copyrighted material

MULLIGAN GERRY (1927-1996)

Le premier, Harry Carney avait, dans l'orchestre de Duke Ellington, donné à la fois son indépendance et ses lettres de noblesse à l'encombrant saxophone baryton. Mais c'est à Gerry Mulligan que cet instrument doit véritablement son statut de soliste à part entière, et sa célébrité. Le saxophoniste – mais aussi pianiste, compositeur, arrangeur et chef d'orchestre – n'est pourtant pas de ceux qui impressionnent une génération par l'éclat de prouesses techniques ou l'audace des improvisations. Dans un langage qui n'appartient qu'à lui s'expriment la très fine sensibilité et la sincérité d'un musicien qui a donné à la brûlante histoire du jazz une touche de fraîcheur.

Gerald Joseph Mulligan naît le 6 avril 1927 à Queens Village (Long Island, État de New York). Son enfance se passe à Philadelphie, où il étudie le piano, la clarinette et le saxophone alto. Encore adolescent, il se consacre à l'écriture musicale et vend ses premiers arrangements à une station de radio locale. Rapidement remarqué, il travaille avec Elliot Lawrence (1945) et Gene Krupa (1946). C'est dans l'orchestre de Claude Thornhill qu'il rencontre Gil Evans. Avec lui, il participe au nonette de Miles Davis et à l'enregistrement de son illustre album, *Birth of the Cool* (1949-1950) ; pour l'occasion, un Gerry Mulligan de vingt-deux ans compose *Jeru* et *Venus De Milo,* et arrange *Godchild*. Après ce coup d'éclat, le jeune musicien est appelé par Stan Getz, Kai Winding et George Wallington. En 1952, il réalise quelques orchestrations pour Stan Kenton (*Young Blood*). Il fonde la même année avec Chet Baker (trompette) un quartette où se succéderont

Copyrighted material

Largement influencé par Dizzy Gillespie dans ses improvisations, Fats Navarro offre néanmoins un jeu plus fluide à la trompette et des nuances rythmiques plus subtiles. La richesse et la vitalité de ses airs se retrouvent dans tout son registre, tandis qu'il exécute des phrases complexes avec une rare élégance. La grande variété de son phrasé rehausse l'exubérance de sa musique, même si ses solos sont réputés pour leur remarquable organisation. Outre les plages gravées avec Tadd Dameron – *The Chase/Dameronia* (1947), *Symphonette* (1948), *Sid's Delight* (1949) –, il faut citer des disques aussi célèbres que *Ice Freezes Red* (1947) ou *Fat Girl* (1947). En 1949, Fats Navarro participe à l'enregistrement en studio du quintette de Bud Powell surnommé les Modernists (avec Sonny Rollins, Tommy Potter et Roy Haynes) qui produit *Dance of the Infidels* et *Bouncing with Bud*. Il faut enfin mentionner les enregistrements des concerts donnés au sein du quintette de Charlie Parker (avec Bud Powell, Curly Russell et Art Blakey), en particulier ceux du Birdland les 15 et 16 mai 1950, *One Night in Birdland*, où figurent les titres *Ornithology* et *The Street Beat*.

E.U.

Copyrighted material

Le chant religieux est une pratique régulière pour d'innombrables fidèles. De beaucoup d'entre eux, il occupe largement la vie : les membres du chœur, les jeunes des chorales d'enfants répètent en semaine, se produisent en diverses occasions, religieuses ou civiles, dans leur temple, sur une scène locale, voire ailleurs ; certains forment de petits groupes vocaux qui poursuivent une carrière régionale ; tous ceux-ci, pourtant, demeurent amateurs, dans tous les sens du terme. Ils chantent, donc, mais pour ce faire ils écoutent aussi : les vedettes du *gospel singing*, les professionnels qui gravent des disques, passent sur les ondes et se montrent à la télévision. Car il y a un véritable *showbiz*, un marché, du « spectacle » gospel avec ses firmes discographiques spécialisées, ses radios exclusivement consacrées à la musique religieuse, ses programmes de télévision et ses distinctions (comme les *Stellar Awards*).

Mais, entre les premiers, amateurs, et les seconds, professionnels, il n'y a pas de solution de continuité : les « chanteurs du dimanche » forment, en même temps qu'un vivier, un auditoire exigeant qui juge selon des critères esthétiques et moraux, qui attend à la fois la fidélité aux moyens d'expression religieux ancrés dans la tradition et l'innovation qui intègre les dernières modes profanes. De ce fait, les musiques religieuses noires américaines n'ont jamais cessé d'évoluer. Elles se sont renouvelées en empruntant au blues, au jazz, aux variétés, qu'elles ont influencés en retour.

• Aux origines : les spirituals

L'esclavage a signifié, pour les Africains enlevés et transbordés en Amérique du Nord, l'obligation de s'adapter aux conditions d'une société nouvelle, elle-même encore inachevée. D'origines très diverses, dispersés autant que faire se pouvait pour que ne se

Copyrighted material

reforment pas des communautés homogènes, ils ont dû fusionner les survivances des civilisations où ils étaient nés pour inventer une sorte de culture panafricaine en exil. Il leur a fallu, également, acquérir certains éléments de la culture des maîtres pour communiquer avec eux. Ainsi, la communauté afro-américaine des États-Unis s'est-elle formée au fil de processus d'innovation complexes qui entrelacèrent des éléments venus de nombreuses sociétés africaines et d'autres pris dans le « stock », lui-même divers, des colons blancs. La religion a fourni un des premiers domaines dans lesquels cette fusion a été réalisée. Le protestantisme, issu, aussi bien dans sa filiation luthérienne que dans son courant méthodiste, d'un souci de rendre la religion au peuple, s'exprimait en des formes (prédication, musique) susceptibles de toucher des individus déportés. Ses messages d'espoir (amour, malgré le racisme, sur la Terre ; rédemption conduisant à un monde meilleur) pouvaient procurer un certain réconfort, d'autant plus que les textes tirés des Livres d'Israël en exil, les récits de la marche vers la Terre promise semblaient recouper l'expérience des esclaves.

Ainsi, quelle qu'ait été la politique officielle quant à l'évangélisation des Noirs, ceux-ci s'emparèrent du christianisme ; à leurs pratiques et à leurs besoins, ils adaptèrent ses chants rituels. Les *Awakenings* (« réveils ») religieux qui scandèrent la vie américaine après 1740 (et notamment entre 1780 et 1830) suscitèrent des rencontres (au cours des *Camp Meetings*) et des échanges qui jouèrent probablement un rôle important dans la création des premiers chants noirs. Il est possible que, dès 1760, des répertoires propres aux Afro-Américains aient existé. À la fin du XVIII^{e} siècle, en tout cas, apparaissent les premières congrégations baptistes et méthodistes noires, et c'est en 1816 que Richard Allen fonde l'African Methodist Episcopal Church, pour laquelle il écrit

Copyrighted material

des hymnes et compile des hymnaires (où les œuvres d'Isaac Watts figurent en bonne place). Ce n'est toutefois qu'à la fin de la guerre de Sécession que sont entreprises des enquêtes sur les chants religieux noirs. Un nombre important de negro spirituals sont alors recueillis et publiés, en même temps que certaines pratiques régionales sont décrites. Dans les Sea Islands, au large de la Georgie et des Carolines, les services incluent des rondes à pas glissés (*ring shouts*) et les chants témoignent de rémanences africaines. Ailleurs, les spirituals indiquent la puissance innovatrice des Noirs : dans la musique, dans la langue, dans la reconstruction positive d'un monde qui leur était hostile et d'où les cantiques pouvaient aider à s'échapper en transmettant des messages codés.

Certains de ces chants survivront à l'esclavage dans les versions qui en ont été notées. Recueillis par des oreilles formées à la musique européenne, ils seront ensuite harmonisés, et occidentalisés encore davantage, par des chorales créées au sein d'universités noires nouvellement fondées et dont les tournées aident au financement (Fisk, Tennessee ; Hampton, Virginie ; Ross, Mississippi ; Tuskegee, Alabama). Des compositeurs noirs de musique « classique » en tireront de très belles mélodies (notamment Harry T. Burleigh). Quelques chanteurs continueront à les interpréter (Marian Anderson, Paul Robeson, Jessye Norman, Barbara Hendricks).

Toutefois, plus que le répertoire des spirituals, c'est la pratique du chant congrégationnel qui se perpétuera jusqu'à aujourd'hui. Lorsque l'assemblée des fidèles entonne une hymne classique (*Dr. Watt's Hymn*, qu'elle soit due à Isaac Watts, à Charles Wesley ou à d'autres), les voix s'entremêlent en une incroyable polyphonie où il semble que le temps ne soit pas mesuré bien qu'une pulsation sous-jacente permette aux chanteurs de repartir ensemble au terme d'un

Copyrighted material

groupe de versets. Cette extrême liberté du phrasé vocal, l'autonomie des voix les unes par rapport aux autres, les jeux de timbres auxquels elle donne lieu font de cette exécution rituelle des hymnes une des formes les plus originales, et peut-être les plus archaïques, du chant afro-américain. C'est en tout cas dans ces moments du service que se forme une sensibilité vocale particulière et, bien que les témoignages enregistrés en soient rares, ils sont, encore aujourd'hui, la matrice de la musique religieuse noire.

• La naissance du gospel moderne

Il n'y a donc pas de faille entre la pratique congrégationnelle et les formes plus organisées de chant religieux. La première imprègne les secondes et sert de conservatoire (à la fois mémoire et école) à la communauté. Les compositeurs d'hymnes et de cantiques s'inspirent des polyphonies spontanées pour continuer à fournir les services en matériau musical nouveau. L'hymnaire est en effet un élément essentiel de la communication du sentiment et du savoir religieux : il est le reposoir d'une théologie mise à la portée de tous, et le recueil des images qui la rendent touchante et convaincante. D'où l'importance attachée à la compilation de livres de chant et à la composition de cantiques nouveaux par les pionniers des Églises afro-américaines : l'évêque Richard Allen (1760-1831) et le révérend Charles Tindley (1856-1933) chez les méthodistes, Lucie E. Campbell (1885-1963) chez les baptistes.

Le disque ne fera pas disparaître les hymnaires mais les complétera tout en diffusant certaines formes d'interprétation et en en permettant la commercialisation. Le premier enregistrement de musique religieuse noire semble remonter à 1902 ; il est signé du Dinwiddie Colored Quartet et témoigne de la généralisation du chant à quatre parties (le plus souvent deux ténors, baryton, basse,

Copyrighted material

les « quartettes » étant souvent composés de plus de quatre chanteurs) inauguré par les chorales universitaires. Ces quartettes domineront la scène jusqu'aux années cinquante mais ils n'atteindront leur apogée qu'après l'apparition du gospel moderne.

Dans un premier temps, ce sont en effet des prêcheurs et des évangélistes chantants qui bénéficient de la vogue croissante du phonographe. Les sermons des révérends A. W. Nix ou F. W. McGhee se vendent par milliers (et ce genre, le sermon enregistré, suivi, ou non, de chant congrégationnel continue d'avoir grand succès aujourd'hui). Des bardes, combinant parfois répertoires religieux et profane, mettent les modes musicales au service de textes sacrés : dans les années vingt, Arizona Dranes, Blind Willie Johnson ; Sister Rosetta Tharpe continuera cette lignée, que prolongent dans les années quatre-vingt les révérends F. C. Barnes et Janice Brown avec des chants exclusivement religieux.

L'influence des musiques les plus populaires dans les années vingt (blues, boogie woogie, ragtime, honky tonk music) est donc très sensible chez les artistes religieux. En 1928, le guitariste Tampa Red enregistre un blues plutôt scabreux intitulé *It's Tight like that* ; la chanson est signée de Georgia Tom, qui l'accompagne au piano. Ce dernier, la même année, compose *If You See My Saviour, Tell Him that You Saw Me*. À partir de 1930, sous son véritable nom, Thomas A. Dorsey, il se consacrera exclusivement à la musique religieuse, sans pour autant changer de style musical. Utilisant comme tremplin la Convention nationale baptiste, il va bâtir une organisation commerciale sans précédent destinée à diffuser ses compositions. Avec Sallie Martin, il crée en 1932 la Gospel Singers Convention. De grandes voix, comme Willie Mae Ford Smith à Saint Louis ou Mahalia Jackson à Chicago, s'emploient à l'interprétation de ses œuvres.

Copyrighted material

Sous l'impulsion de Dorsey, l'aggiornamento de la musique religieuse et sa commercialisation organisée signifient la naissance du gospel moderne. Dès lors, de grands compositeurs poursuivront l'œuvre des Tindley et Campbell : Dorsey lui-même (dont le *Precious Lord, Take My Hand* est presque aussi aimé que *Amazing Grace*), W. Herbert Brewster, Kenneth Morris, Roberta Martin, James Cleveland. D'autres organisations verront le jour : la National Quartet Convention, la Gospel Singers Workshop Convention, notamment ; en leurs réunions sont présentées les compositions nouvelles et se rencontrent amateurs et professionnels, chanteurs du dimanche et vedettes de la télévision.

Les quartettes vont être pendant près de trois décennies le véhicule privilégié du gospel moderne. Ils lui donnent une dimension polyphonique et gardent le contact avec les musiques profanes tout en permettant l'émergence de styles régionaux. Dans les années trente s'impose le style policé et souple du Sud-Est (Norfolk Jubilee Singers ; Golden Gate Quartet, très inspiré par les groupes vocaux jazzistes comme les Mills Brothers), prolongé en Alabama (Blue Jay Singers). Le Sud sera, en général, plus âpre, et, plus tard, un peu partout, des solistes émergeront des ensembles et utiliseront parfois les ressources d'un expressionnisme vocal exacerbé (Five Blind Boys of Alabama ; Five Blind Boys of Mississippi ; Swan Silvertones ; Soul Stirrers ; Dixie Hummingbirds ; Sensational Nightingales). Polyphonies des quartettes et célébration de voix intenses contribueront, dans les années cinquante, à régénérer les musiques populaires et seront à la source de la soul music. Sam Cooke quittera les Soul Stirrers pour devenir la première idole de cette « musique de l'âme » séculière. Wilson Pickett, lui, venait des Violinaires (un des plus jeunes des grands quartettes) et Aretha Franklin, sortie du chœur dirigé par son

Copyrighted material

Parmi les plus jeunes, Aretha Franklin demeure la meilleure héritière de Clara Ward ; Tramaine Hawkins, formée sous la houlette d'Edwin et Walter Hawkins, est sans doute l'artiste la plus complète et la plus persuasive ; Sandra Crouch participe de la même entreprise de modernisation de la tradition, comme des chanteuses révélées plus récemment, telles que Yolanda Adams ou Shun Pace Rhodes ; Vickie Winans illustre le *disco gospel*. Pendant longtemps, les voix masculines sont demeurées dans l'ombre des quartettes et n'en sortaient que pour se placer sous les projecteurs des scènes profanes. James Cleveland était puissant, touchant, sans être une « grande voix ». Al Green, ténor léger au phrasé sinueux, a longtemps hésité entre le gospel et la soul music. Trois chanteurs sont les interprètes magnifiques d'un gospel moderne conservant cependant des traits spécifiques : Rance Allen, Daryl Coley et David Peaston parviennent à combiner techniques de chant « classiques », sensibilité pentecôtiste, modernité rythmique et harmonique.

C'est sans doute dans ce moyen courant, où l'on rencontre également Tramaine Hawkins, Yolanda Adams, les Clark Sisters, les Williams Brothers et nombre de chœurs, que l'on peut voir vivre le chant évangélique. C'est, sans nier la popularité du *disco gospel*, voire du *rap gospel*, en lui que se reconnaissent la majorité des communautés religieuses, de lui que se nourrissent les autres musiques afro-américaines.

Denis Constant MARTIN

Bibliographie

G.-C. BALMIR, *Du chant au poème*, Payot, Paris, 1982
V. BROUGHTON, *Black Gospel*, Blandford, Poole (G.-B.), 1985
M. CULLAZ, *Gospel*, Jazz Hot-L'instant, Paris, 1990

Copyrighted material

NEW ORLEANS

Connu grâce à des enregistrements de musiciens louisianais à Chicago pendant les années 1920, ce style est caractérisé par une structure orchestrale, issue des fanfares, qui utilise l'improvisation collective.

Le style New Orleans, ou Nouvelle-Orléans, ou néo-orléanais – on dit aussi parfois le vieux style, ou le style traditionnel – représente un courant musical majeur. Il ne s'agit pas, cependant, du premier style de jazz puisqu'il est issu du ragtime, sorte de « jazz primitif » qui commence à exister à La Nouvelle-Orléans vers 1890. Le jazz est donc né avant 1900, même si le mot « jazz » n'apparaît pas avant 1910.

L'appellation New Orleans est pratique mais trompeuse : à l'époque, dans la Cité du Croissant – surnom de La Nouvelle-Orléans –, les musiciens jouent en réalité toutes sortes de musiques, bien différentes et souvent très éloignées du jazz. Et l'on y entend, aujourd'hui encore, des musiques des plus variées. De plus, le style néo-orléanais a également été pratiqué dans bien d'autres villes des États-Unis, Chicago, Kansas City, New York, notamment. On établit quelquefois une distinction entre ce style et le dixieland, ce dernier s'appliquant de préférence à une musique jouée principalement par des Blancs issus de l'école de Chicago.

• Les prémices d'un style

Copyrighted material

dans les breaks*, qui dépassent rarement deux ou quatre mesures. L'orchestre idéal doit sonner comme un seul instrument ; pour atteindre à un tel équilibre, les règles du style traditionnel sont strictes.

Ce qui distingue d'abord les musiciens de ce style est leur prédilection pour un jeu, plus staccato que legato, affirmé sur les temps de la mesure. Le vibrato des instruments à vent est très prononcé et les hauteurs des sons se trouvent souvent altérées vers le bas (blue* notes). Le champ de liberté des timbres est élargi : il s'agit de « faire parler l'instrument ».

L'âge d'or du style New Orleans se situe entre 1922 et 1929. Après quoi, moins vivace, il a cependant perduré jusqu'à nos jours, en tant que musique folklorique, à l'abri d'une évolution considérée comme corruptrice. Le mouvement international du revival* (retour aux sources) a quelquefois tendance à le confondre avec le dixieland. Ce serait une erreur de penser que le style Nouvelle-Orléans se résume à quelques noms, si prestigieux fussent-ils : King Oliver, Louis Armstrong, Johnny Dodds, Jelly Roll Morton, Sidney Bechet. D'autant que, si ces musiciens de tout premier plan ont effectivement pratiqué le style néo-orléanais le plus pur dans les années 1920, ils ne s'en sont pas moins éloignés, dans les années 1930, pour évoluer et adopter des modes d'expressions plus modernes (jeu en solo, par exemple, caractéristique du mainstream, ou middle jazz). King Oliver et Louis Armstrong passent même, auprès de certains puristes, pour des musiciens quelque peu « extra-Nouvelle-Orléans ».

Parmi les interprétations les plus représentatives de ce style, citons *Dippermouth Blues* (1923), *Someday Sweetheart* (1926) et *New Orleans Shout* (1929), par King Oliver, *Wild Cat Blues* (1923)

Copyrighted material

NEWMAN DAVID «FATHEAD» (1933-2009)

Le saxophoniste ténor et flûtiste américain David Newman, Jr., naît à Corsicana (Texas) le 24 février 1933. Il apprend d'abord le piano avant de se tourner vers le saxophone alto. Il joue dès ses années de lycée avec ses camarades Cedar Walton et James Clay, et s'initie au bop ; c'est un de ses professeurs qui le surnomme « Fathead » (« grosse tête »), car il mémorise très facilement la musique, sans avoir besoin de lire la partition. Encore adolescent, il se produit professionnellement avec Buster Smith et Ornette Coleman. Il travaille avec des musiciens de rhythm and blues comme Lloyd Glenn, Lowell Fulson, T-Bone Walker et, surtout, à partir de 1952, Ray Charles (qui avait été le pianiste de Fulson). En 1954, il entre dans l'orchestre qui accompagne Ray Charles, d'abord en qualité de saxophoniste baryton, puis comme titulaire du poste de soliste au saxophone ténor (*Ray Charles at Newport*, 1958 ; *The Genius of Ray Charles*, 1959 ; *Ray Charles in Person*, 1959). Il grave son premier enregistrement comme leader en 1958 (*Ray Charles Presents David Fathead Newman*, avec Ray Charles et Hank Crawford parmi ses sidemen). Il quitte l'orchestre de Ray Charles en 1964, joue deux ans à Dallas, puis s'établit à New York. Il travaillera de nouveau, sporadiquement, avec Ray Charles (1970-1971) ; il se produit avec Herbie Mann à partir de 1972 ; jusqu'en 1974, il sera l'un des membres de la « Family of Mann », qui fait la part belle aux flûtistes. Il enregistrera, dans un style mêlant jazz et funk, avec Junior Mance, Buddy Montgomery, Jimmy McGriff (*The Starting Five*, 1986), Ray Drummond, Roy Hargrove, Roseanna

Copyrighted material

Vitro, B. B. King (*Let the Good Times Roll : the Music of Louis Jordan*, 1999)... Il se produit, au côté de Hank Crawford, avec le pianiste et chanteur de blues-rock Dr. John (*Bluesiana II*, 1991) ; il appartient également au quartette Bluesiana Triangle, qui accueillera un temps Art Blakey. On peut le voir dans le film de Robert Altman *Kansas City* (1996). Il meurt le 20 janvier 2009 à Kingston (New York). Dans sa discographie comme leader, on retiendra encore : *Straight Ahead* (1961) ; *Fathead Comes On* (1962) ; *House of David* (1967) ; *Lonely Avenue* (1972) ; *Still Hard Times* (1982) ; *Heads Up* (1987) ; *Bluehead* (1989) ; *Under a Woodstock Moon* (1996).

E.U.

Copyrighted material

NOONE JIMMIE (1895-1944)

Par son lyrisme et le raffinement de sa technique, le jazzman américain Jimmie Noone est, avec Johnny Dodds et Sidney Bechet, l'un des trois principaux clarinettistes de la prime jeunesse du jazz.

Jimmie (ou Jimmy) Noone naît le 23 avril 1895, à Cut Off, bourgade située à une cinquantaine de kilomètres au sud de La Nouvelle-Orléans, en Louisiane. Il entame l'étude de la clarinette vers l'âge de quinze ans. Sa famille s'établit en 1910 à La Nouvelle-Orléans, où il a l'occasion de se perfectionner auprès de Sidney Bechet. Il commence à se produire au sein de divers orchestres de La Nouvelle-Orléans, parmi lesquels l'Olympia Orchestra de Freddie Keppard, où il remplace Bechet (1913-1914). En 1914, Jimmie Noone et le cornettiste Buddy Petit forment le Young Olympia Band. Noone joue aussi occasionnellement avec Kid Ory et Papa Celestin, tout en dirigeant son propre trio au Pythian Temple Roof Garden au cours des étés de 1916 et de 1917. À la fin de 1918, il gagne Chicago en compagnie de King Oliver, et tous deux se produisent au Royal Gardens avec l'ensemble du contrebassiste Bill Johnson. Jimmie Noone rejoint ensuite le Dreamland Orchestra de Doc Cook (1920-1926, 1927). C'est à cette époque qu'il prend des leçons auprès du clarinettiste de formation classique Franz Schoepp, qui sera également le mentor de Buster Bailey et de Benny Goodman. Jimmie Noone réalise ses premiers enregistrements en septembre 1923, avec Ollie Powers (*Play That Thing*) puis, en octobre de la même année, avec le Creole Jazz Band de Joe « King » Oliver, comme remplaçant de Johnny Dodds (*Chattanooga Stomp, New Orleans Stomp, Camp Meeting Blues*). Il

Copyrighted material

quitte Cook à l'automne de 1926 ; commence alors sa période la plus importante et la plus féconde. Il s'établit à l'Apex Club (1926-1928), où il dirige son propre orchestre, que le pianiste Earl Hines rejoint en 1928. Cette même année, il grave pour la firme Vocalion, à la tête de l'Apex Club Orchestra, une série de disques qui font date : *I Know That You Know* et *Sweet Sue-Just You, Four or Five Times* et *Every Evening, Apex Blues* et *Sweet Lorraine, A Monday Date, It's Tight Like That*... Ces enregistrements, dans lesquels il dialogue avec le saxophone alto Joe Poston, marquent la transition du style New Orleans à celui du swing, comme en témoignent ses solos à la clarinette ou ceux de Earl Hines. Pendant les années 1930, Jimmie Noone demeure en grande partie à Chicago, où il dirige de petits ensembles avec lesquels se produiront notamment Teddy Wilson et Budd Johnson. On retiendra de cette époque *'Way Down Yonder in New Orleans* (1936) et *The Blues Jumped a Rabbit* (1936). Il participe au New Orleans revival du début des années 1940 et, vers 1943, s'établit en Californie, où il se produit notamment avec Kid Ory, Zutty Singleton et Jack Teagarden, pour des sessions d'enregistrement et des émissions de radio, parmi lesquelles celle d'Orson Welles pour C.B.S. Il apparaît dans le film *Block Busters* de Wallace Fox (1944). Une crise cardiaque le foudroie le 19 avril 1944, à Los Angeles.

Magistral interprète au sein d'ensembles de style New Orleans traditionnel, Jimmie Noone s'avère également un partenaire idéal pour le jeu, plus moderne, de Louis Armstrong, lorsque le Hot Four de ce dernier accompagne la chanteuse Lillie Delk Christian pour ses enregistrements de 1928 (*Was It A Dream ?* et *Too Busy !, Sweethearts On Parade* et *I Can't Give You Anything But Love, I Must Have That Man* et *Baby !*). Jimmie Noone est également un soliste incomparable. Ses sonorités pleines, son inventivité mélodique et sa maîtrise éblouissante de la technique instrumentale

Copyrighted material

influenceront d’autres musiciens de jazz de son époque ainsi que des clarinettistes de l’ère du swing, au premier rang desquels Benny Goodman.

On pourra consulter l’article de William Howland Kenney, III, « Jimmie Noone : Chicago’s Classic Jazz Clarinetist » (in *American Music*, vol. IV, n° 2, pp. 145-158, 1986).

E.U.

Copyrighted material

O’DAY ANITA (1919-2006)

Elle fut longtemps boudée par le public européen, comme si la blancheur de sa peau lui interdisait l’accès au monde du jazz. Pourtant, aux côtés de Mildred Bailey, d’Ella Fitzgerald et de Billie Holiday – à qui elle a souvent été comparée –, Anita O’Day mérite sans conteste sa place au panthéon des grandes voix américaines.

Anita Belle Colton naît le 18 octobre 1919 à Chicago (Illinois). On ne lui connaît aucune formation musicale. Elle n’a que douze ans quand elle chante pour la première fois en public. Elle quitte alors sa famille et choisit le nom de scène d’Anita O’Day pour participer à ces cruels marathons de danse – illustrés par le film de Sydney Pollack *On achève bien les chevaux* – qui se multiplient pendant la grande dépression qui frappe les États-Unis. Dès 1939, elle commence à se faire une réputation dans les night-clubs de sa ville natale. Sa véritable carrière débute cette même année grâce à Carl Lynn Cons, l’un des responsables du magazine *Down Beat*, qui réussit à la faire recruter dans le quartette du pianiste Max Miller. De 1941 à 1943, elle appartient au big band du batteur Gene Krupa, avec qui elle enregistre son premier succès, en duo avec Roy Eldridge, *Let Me Off Uptown* (1941). C’est à cette époque qu’elle fait un séjour en prison pour usage de stupéfiants. Stan Kenton l’engage pour deux ans (1944 et 1945) et lui offre un regain de renommée avec *And Her Tears Flowed Like Wine*. Elle retrouve ensuite la formation de Gene Krupa (1945-1946) puis décide de mener une vie professionnelle indépendante mais assez inorganisée, qui sera minée par l’héroïne et un certain manque d’ambition personnelle. Elle enregistre néanmoins beaucoup, avec des

Copyrighted material

musiciens de la stature d'Oscar Peterson, Cal Tjader, les Three Sounds ou Bill Holman. Il faut notamment citer la quinzaine d'albums qu'elle grave, de 1952 à 1963, pour le nouveau label Verve créé par Norman Granz, dont se détachent *Anita* (1956, avec Barney Kessel à la guitare), *Pick Yourself Up* (1956), *Anita O'Day Sings the Winners* (1958), *Anita O'Day Swings Cole Porter with Billy May* (1959), *Cool Heat. Anita O'Day Sings Jimmy Giuffre Arrangements* (1959), *Trav'lin' Light* (1961, hommage à Billie Holiday), *All the Sad Young Men* (1961, avec l'orchestre de Gary McFarland).

En 1958, Anita O'Day triomphe au festival de jazz de Newport, dont le film *Jazz on a Summer's Day* (1960) a heureusement gardé la trace (avec une stupéfiante interprétation du standard *Tea for Two*). L'année suivante, elle accompagne l'orchestre de Benny Goodman pour une tournée en Europe, et elle interprète son propre rôle dans le film de Don Weis *Drum Crazy : the Gene Krupa Story* (1959). Elle se fait applaudir dans de nombreuses tournées à travers le monde, mais, le 28 octobre 1970 au festival Newport à Paris, « se fait huer par un public qui confond jazz et couleur de peau » (François Billard). En 1972, elle fonde sa propre firme discographique, Anita O'Day Records. Son étoile pâlit pour un temps mais retrouve un nouvel éclat avec son apparition en 1976 au club Hopper's de New York. Elle enregistre alors pour un second label, Emily, créé avec Elaine Poole et John Poole, son fidèle batteur depuis la fin des années 1950 jusqu'aux années 1980 (*Live at Mingos*, 1976 ; *Live at the City*, 1979 ; *A Song for You*, 1984). En 1981, elle publie son autobiographie (écrite avec l'aide de George Eells), *High Times, Hard Times*. Un concert à Carnegie Hall en 1985 – pour célébrer ses cinquante ans de jazz – prélude à une série de nouveaux enregistrements et à une tournée européenne avec un passage au New Morning à Paris au début de 1988. Elle continue à

Copyrighted material

ODETTA (1930-2008)

La chanteuse folk américaine Odetta, avant tout connue pour ses interprétations de negro spirituals, devint pour un grand nombre, aux États-Unis, la voix du mouvement pour les droits civiques, au début des années 1960.

Née le 31 décembre 1930 à Birmingham, en Alabama, Odetta Holmes part vivre à Los Angeles avec sa mère après la mort de son père, en 1937. Elle prend des cours de chant dès l'âge de treize ans et obtient un diplôme de musique classique au Los Angeles City College. Si elle a pu entendre les airs du Sud profond durant son enfance, ce n'est qu'en 1950, lors d'un séjour à San Francisco, qu'elle commence à être sensible à la musique folk naissante et à se tourner vers ce style. Elle apprend très vite à jouer de la guitare et interprète des chants traditionnels. Sa voix riche, à la tessiture étendue, profondément expressive, donne toute son ampleur au métissage entre folk, blues, ballades et negro spirituals qui la caractérise. En quelques années, sa carrière prend son envol. Au début des années 1950, Odetta part s'installer à New York, où elle fait la connaissance de Pete Seeger et de Harry Belafonte, qui deviennent ses plus fidèles soutiens. Son premier album en solo, *Odetta Sings Ballads and Blues* (1956), est bientôt suivi de *At the Gate of Horn* (1957). Bob Dylan dira, après avoir écouté un disque d'Odetta, que cette découverte l'a « orienté vers la chanson folk ». La jeune femme participe au festival folk de Newport à quatre reprises entre 1959 et 1965, avant de faire quelques apparitions à la télévision et au cinéma.

Copyrighted material

O’FARRILL CHICO (1921-2001)

Compositeur, arrangeur, chef d’orchestre et trompettiste cubain. De formation classique, influencé par le be-bop, il est l’une des figures marquantes du latin jazz, né de la rencontre entre les musiques afro-cubaines et le jazz. Il étudie la composition à La Havane puis se perfectionne aux États-Unis, auprès de Bernard Wagenaar, Stefan Wolpe et Hall Overton. Il s’établit en 1948 à New York, où il compose pour Benny Goodman (*Undercurrent Blues*, 1949), Stan Kenton (*Cuban Episode*, 1950), Machito (*Afro-Cuban Jazz Suite*, 1950, qui sera interprété par Charlie Parker), Dizzy Gillespie (*Afro*, 1954). Au début des années 1950, il forme son propre orchestre, qui se produit notamment au Birdland et avec lequel il enregistre l’album *Jazz* (1951-1952). Il s’établit à Mexico à la fin des années 1950 puis revient en 1965 aux États-Unis, où il écrit pour Machito, Stan Kenton, Count Basie, Clark Terry, Gato Barbieri, Dizzy Gillespie (*Afro-Cuban Jazz Moods*, 1975)... Il compose également des pièces classiques, dont se détachent *Three Cuban Dances* et sa *Première Symphonie*.

E.U.

Copyrighted material

OLIVER KING (1884 ou 1885-1938)

L'art du cornettiste, chef d'orchestre et compositeur Joe « King » Oliver représente un moment décisif dans la genèse du jazz. Avec lui fut remportée la première victoire sur l'archaïsme louisianais : le jazz échappait à l'exotisme pour devenir une forme d'expression musicale singulièrement féconde ; à partir des éléments hétéroclites de sa préhistoire se construisait enfin une esthétique cohérente. Au vrai, la musique du King représente à la fois l'aboutissement des premières aventures et l'amorce de celles qui vont suivre. En stimulant dans son orchestre, à côté de la polyphonie traditionnelle, l'improvisation individuelle, il s'affranchit de la conception rigoureusement collectiviste qui dominait alors et prépare ainsi le terrain à l'irrésistible ascension de Louis Armstrong (qui occupera le poste de second trompette dans son orchestre, le Creole Jazz Band, en 1922). Ses meilleurs enregistrements, en particulier ceux qui furent réalisés en 1923 avec le Creole Jazz Band (*Dippermouth Blues*, *Chimes Blues*, *Mabel's Dream*, *London Café Blues*), font déjà percevoir quelque chose de ce qui va devenir l'essentiel — sinon l'essence — du jazz classique : le swing. Après 1927 King Oliver se lancera dans des expériences de grande formation qui ne lui seront guère favorables et sombrera bientôt dans l'oubli. À l'époque de sa maturité, c'est un soliste fruste, certes, mais dont les phrases simples et robustes, la sonorité brûlante et l'invention mélodique un peu épaisse garderont longtemps leur précieuse saveur de poivre et cannelle mêlés. Il fut le compositeur de

Copyrighted material

morceaux devenus classiques du style Nouvelle-Orléans tels *West End Blues*, *Canal Street Blues*, *Camp Meeting Blues*...

Alain GERBER

Copyrighted material

ØRSTED PEDERSEN NIELS-HENNING (1946-2005)

L'Europe a souvent offert aux grands solistes de l'histoire du jazz un asile chaleureux et un public de connaisseurs enthousiastes. Elle a parfois donné naissance à de grands musiciens qui ont apporté à la musique afro-américaine les acquis culturels – arcanes du contrepoint et subtilités harmoniques – du Vieux Continent, sans pour autant contrarier sa pulsation originelle. Le contrebassiste danois Niels-Henning Ørsted Pedersen, que l'on désignait familièrement par ses seules initiales – NHOP –, en est, avec quelques autres, la parfaite illustration.

Niels-Henning Ørsted Pedersen naît le 27 mai 1946 à Osted, dans la grande île danoise de Seeland. Sa mère tient l'orgue de l'église locale. Tout naturellement, il aborde la musique par l'étude du piano, et, à treize ans, après avoir entendu Oscar Pettiford, jette son dévolu sur la contrebasse. Dès la fin des années 1950, il se fait sur ce nouvel instrument une enviable réputation dans les orchestres amateurs danois. À quinze ans, à la fin de 1961, il commence à jouer au célèbre club Jazzhus Montmartre de Copenhague. Sa maîtrise et son expérience sont à ce point reconnues qu'il est appelé en 1963 – il n'a que dix-sept ans – à remplacer au pied levé le bassiste défaillant du big band de Count Basie, alors en tournée à Copenhague. Difficile de rêver plus glorieuse entrée en matière !

Dès lors, NHOP est celui que l'on appelle pour accompagner les plus grands : Bud Powell et Quincy Jones (1963), Roland Kirk (1964), Sonny Rollins, Bill Evans, John Lewis, Dexter Gordon

Copyrighted material

(avec qui il enregistre en 1964 l'album *One Flight Up*) et Johnny Griffin (1965). Au fil des ans, c'est toute une élite, en provenance des horizons esthétiques les plus divers, qui le choisit comme partenaire : Chet Baker, Doug Raney, Monty Alexander, Herb Ellis, Brew Moore, Don Byas (*Anthropology*, 1963), Kenny Dorham, Sahib Shihab, Ben Webster, Jean-Luc Ponty, Stan Getz (*Live at Montmartre*, 1977), Eddy Louiss, Martial Solal, Clark Terry, Tete Montoliu, Daniel Humair, Joe Albany, Philip Catherine (*The Viking*, 1983), Slide Hampton, René Urtreger... Il jouera régulièrement avec Dexter Gordon jusqu'au retour de ce dernier aux États-Unis en 1976. Avec au piano un autre expatrié américain, Kenny Drew (en duo dans l'album *Duo*, 1973), son compatriote Bent Axen ou le Catalan Tete Montoliu (avec qui il enregistre en 1974 l'album *Catalonian Fire*), et à la batterie le Danois Alex Riel, le Sud-Africain Makaya Ntshoko ou l'Américain Albert « Tootie » Heath, il forme l'épine dorsale de la section rythmique qui officie au Jazzhus Montmartre. De 1964 à 1982, il appartient au prestigieux Danmarks Radios Big Band. De 1972 à 1987, il fait partie du trio d'Oscar Peterson (*At the Montreux Jazz Festival 1975* ; *The Paris Concert*, 1978). C'est l'époque où il se produit et enregistre avec des musiciens attachés au label Pablo que dirige Norman Granz : Milt Jackson, Dizzy Gillespie, Joe Pass (en duo dans l'album *Chops*, 1978)... NHOP a enseigné au Rytmiske Musikkonservatorium de Copenhague. Niels-Henning Ørsted Pedersen meurt le 19 avril 2005 à Ishøj, au sud de Copenhague.

Ce virtuose recherché à la fois pour l'inébranlable sûreté de son jeu, ses tempos frénétiques – dus en partie au fait qu'il était capable de jouer simultanément avec trois ou quatre doigts de la main droite –, son aisance dans la *walking bass* (basse « ambulante », réalisée en pizzicato avec une maestria produisant une impression de marche) et son inépuisable imagination mélodique, a su faire

Copyrighted material

preuve tout au long de sa carrière d'un éclectisme sans frontières : c'est avec la même aisance qu'il soutient le jeu flexible de Lee Konitz ou de Frank Foster et pondère les imprécations avant-gardistes d'Albert Ayler (*My Name is Albert Ayler*, 1963), Archie Shepp (en duo dans l'album *Lookin' At Bird*, 1980) ou Anthony Braxton. Des assises rythmiques infaillibles qui permettent parfois de se passer de batterie, un toucher soyeux allié à une souplesse de phrasé rare, une fine sensibilité qui se dissimule sous un jeu sobre définissent l'élégance naturelle d'un musicien discret jusqu'à se faire oublier. C'est ce qu'on appelle l'évidence.

Pierre BRETON

Copyrighted material

« tailgate », fondé sur d'amples et puissants glissandos, que le tromboniste place dans les temps morts ménagés par les autres instruments mélodiques. En bref, avec une simplicité qui, sans doute, confine parfois au simplisme, il célèbre les vertus d'un jazz franc, généreux, dont l'exubérante naïveté n'est pas le moindre attrait.

Alain GERBER

Copyrighted material

PAGE WALTER (1900-1957)

Le jazzman américain Walter Page a joué un rôle de premier plan dans l'émancipation de la contrebasse, instrument auquel il a conféré une agilité jusqu'alors ignorée. Il fut l'une des stars du grand orchestre de Count Basie pendant son âge d'or.

Walter Sylvester Page, né le 9 février 1900, à Gallatin, dans le Missouri, se produit occasionnellement au sein de l'orchestre de Bennie Moten au tout début des années 1920, avant de former à Oklahoma City, en 1925, son propre orchestre, les Blue Devils, avec lequel il effectue de nombreuses tournées dans le sud-ouest des États-Unis. Walter Page se forge une solide réputation de soliste, bien qu'il ne grave qu'un seul disque, *Blue Devil Blues / Squabblin'*, en 1929. Sa formation accueille des solistes exceptionnels : Hot Lips Page, William (futur « Count ») Basie, Jimmy Rushing, Lester Young, Eddie Durham... À la fin de 1931, Walter Page est contraint, pour des raisons financières, d'abandonner la direction des Blue Devils, et il retourne chez Bennie Moten, où il reste jusqu'en 1933 (*Toby/Moten Swing*, 1932). De 1935 à 1943, Walter Page se produit au sein de la formation de Count Basie, alors au faîte de sa gloire, au sein d'une extraordinaire section rythmique – surnommée la All America Rhythm Section – qui comporte Freddie Green à la guitare et Jo Jones à la batterie. Walter Page est considéré comme le meilleur contrebassiste de la fin des années 1930. De cette période, on retiendra, comme sideman de Count Basie, les disques *Swinging at the Daisy Chain* (1937), *One o'Clock Jump* (1937), *Jumpin' at the Woodside* (1938), *Pagin' the Devil* (avec les Kansas City Six issus de l'orchestre de Count

Copyrighted material

PANASSIÉ HUGUES (1912-1974)

Les circonstances ont voulu que les premiers textes importants écrits sur la musique afro-américaine l'aient été par un homme de race blanche qui n'était pas américain, mais français, et ne pratiquait la musique qu'en amateur. Ce paradoxe devait d'ailleurs introduire, à propos de la critique de jazz, une ambiguïté qui pèse encore sur elle. Reste que Hugues Panassié, en faisant du jazz un sujet d'analyse esthétique, a grandement contribué à le faire reconnaître à une époque où les mélomanes bien-pensants vitupéraient tous la « musique de nègres ».

Courageusement, il s'exposa aux quolibets et se dépensa sans compter pour la défense et l'illustration de cet art. Jusqu'au bout, la conviction, l'enthousiasme, l'offensivité seront ses vertus cardinales.

Hugues Panassié laisse une œuvre considérable, fervente mais aussi minutieusement documentée. À diverses reprises, en effet, sa passion le fait se rendre aux États-Unis, où il rencontre grands et petits maîtres du jazz et où il les interroge systématiquement sur leur carrière. Ces enquêtes lui permettent notamment d'établir une documentation discographique considérable. Lui-même, tant en France qu'aux États-Unis, organise des séances d'enregistrement avec les musiciens qu'il aime : certaines sont restées fort célèbres. Beaucoup de solistes noirs professaient à son égard une amitié fraternelle et même une sincère admiration. Plusieurs lui dédièrent des morceaux, comme le *Panassié Stomp* de Count Basie ou le *Blue Panassié* de Lionel Hampton.

Copyrighted material

En 1934, il publie son premier ouvrage (*Le Jazz Hot*) et fonde avec quelques amis le Hot Club de France. Sa bibliographie, dès lors, ne va cesser de s'étoffer : *144 Hot Jazz Records* (1939), *La Musique de jazz et le swing* (1943), *Les Rois du jazz* (1944), *La Véritable Musique de jazz* (1946), *Douze Années de jazz* (1946), *Cinq Mois à New York* (1947), *Louis Armstrong* (1947), *Jazz Panorama* (1950), *Quand Mezzrow enregistre* (1952), *Dictionnaire du jazz* (1954, en collaboration avec Madeleine Gautier), *Petit Guide pour une discothèque de jazz* (1955), *Discographie critique des meilleurs disques de jazz* (1958), *Histoire du vrai jazz* (1959), *La Bataille du jazz* (1965). À partir de 1946, le ton de ses livres est souvent celui de la polémique. Panassié, en effet, considère que la révolution musicale introduite alors par les boppers (Charlie Parker, Dizzy Gillespie...) représente la négation de ce qui fait, selon lui, la spécificité du jazz. Il consacre alors son énergie à promouvoir le seul « vrai jazz » et à dénoncer chez les nouveaux créateurs les déviations « modernistiques ». Cette attitude intransigeante, ce manichéisme l'amènent à prononcer, dans le *Bulletin du Hot Club de France* qu'il crée, d'innombrables excommunications contre des musiciens, des critiques, voire des disciples de la première heure.

Ce n'est pas à cela, cependant, qu'il faut juger l'œuvre.

Toutes les grandes passions sont exclusives et jalouses. C'est ainsi que les précurseurs d'hier deviennent les conservateurs d'aujourd'hui. Panassié n'a pas fait exception à la règle. Il n'en est pas moins vrai qu'il a accompli, seul, dans la compréhension du jazz, une étape décisive et obligée. On se souviendra de lui comme de l'homme d'un amour fou.

Alain GERBER

Copyrighted material

PARKER CHARLIE (1920-1955)

Introduction

« Dans d'innombrables disques, lors d'innombrables apparitions, d'innombrables artistes jouent soudain une phrase qui vous amène immédiatement à l'esprit l'image de Charlie Parker », affirmait Duke Ellington. Et Lennie Tristano d'ajouter, quelques mois avant la disparition de Parker : « S'il voulait invoquer les lois sur le plagiat, il pourrait poursuivre presque tous ceux qui ont enregistré un disque au cours des dix dernières années. » En trente-cinq ans de vie terrestre, Charlie Parker a fondamentalement infléchi le cours de l'histoire du jazz, et l'on ne voit guère que Louis Armstrong ou John Coltrane dont l'influence puisse se mesurer à celle de ce géant de la musique. Le plus parfait soliste au saxophone alto, incontestablement le plus grand improvisateur qu'ait connu le jazz, l'un de ses plus grands créateurs aussi, tel est Charlie Parker. Aura-t-on jamais fini d'explorer les nouveaux horizons harmoniques et rythmiques qu'il a découverts pour que vive le jazz ?

• L'envol de l'oiseau

Charlie Parker naît, Noir et Américain, le 29 août 1920 à Kansas City. Son jeu aérien lui vaut très vite le surnom de « Bird » (l'oiseau) et son allure gauche et embarrassée celui de « Yardbird » (soldat chargé des corvées en argot militaire américain). Il travaille d'abord le saxophone baryton puis le saxophone alto. À seize ans il est déjà un musicien professionnel qui joue dans les nombreux orchestres de sa ville natale. Dès cette époque, les influences de

Copyrighted material

Benny Carter, de Johnny Hodges et de tout le « middle jazz » sont pour lui parfaitement assimilées. Il nourrit une véritable passion pour le jeu de Lester Young. On le voit alors faire ses débuts chez Lawrence Keyes et Harland Leonard, en 1936. Il entre chez Jay McShann en 1937, retourne chez Harland Leonard en 1938 et se produit, en 1939, dans divers cabarets de New York. Donnons-lui la parole : « Je me souviens d'une jam session, une nuit, chez Dan Wall, une boîte de la 7e Avenue où l'on dégustait le « chili con carne ». C'était en décembre 1939. Je commençais à en avoir assez des harmonies stéréotypées qu'on utilisait à l'époque, sempiternellement, et je ne cessais de me dire qu'il y avait sans doute autre chose à faire. Cette « autre chose », je la sentais, je l'« entendais », mais je ne pouvais arriver à la jouer. Bref, cette nuit-là, tandis que j'improvisais sur *Cherokee*, je m'aperçus qu'en me servant des superstructures des accords comme d'une ligne mélodique, et à condition de lui fournir un cadre harmonique convenable, je pouvais jouer le genre de musique que je pressentais. Ce fut comme si je renaissais. » Le bop était en train de naître, et l'oiseau de prendre son vol.

• La révolution bop

Le bop voit ainsi le jour dans ces cabarets de New York qui ont pour noms le Minton's, le Play House, le Monroe's, le Three Deuces, où Charlie Parker retrouve, pour d'aventureuses sessions, les autres pionniers de cette nouvelle musique : Thelonious Monk (piano), Dizzy Gillespie (trompette) et Kenny Clarke (batterie). Le bop amène un sang neuf au jazz, et Parker en est l'un des principaux artisans. Il fait exploser cet ensemble parfait que constituait la section rythmique à l'époque du swing. Désormais, seule la contrebasse assure la continuité du rythme, le piano et les drums effectuant breaks et figures complexes. En s'appuyant sur un rythme

Copyrighted material

avec le J.A.T.P. (Jazz At The Philharmonic). C'est l'un des sommets de sa carrière musicale, c'est l'époque de *Now's the Time*, de *Koko*, d'*Ornithology*. Mais il est miné par l'abus de la drogue et de l'alcool. Le 29 juillet, deux camarades soutiennent le Bird à bout de forces alors qu'il offre à la postérité une bouleversante version de *Lover Man*. Une version tellement poignante, au-delà du temps et du monde, qu'il la reniera par la suite. Il faut l'hospitaliser à Camarillo en pleine dépression nerveuse. Il revient sur la scène musicale en 1947. Il joue avec Erroll Garner, et constitue l'un des plus parfaits quintettes de l'histoire du jazz avec Duke Jordan, Tommy Potter, Miles Davis et Max Roach. Les titres de légende se multiplient : *Don't Blame Me, Embraceable You, Out of Nowhere, Scrapple from the Apple, Bird Gets the Worm, Parker's Mood, Half Nelson, Milestone*, etc. En 1949, il forme un nouveau quintette avec, notamment, Kenny Dorham et vient à Paris. Le J.A.T.P. le conduit en 1950 en Suède. En 1953 a lieu ce fameux concert qui réunit, à Massey Hall, Parker, Gillespie, Roach, Powell et Mingus. Grâce au magnétophone personnel de Mingus, cet instant d'exception a pu être conservé. Mais l'homme qui est sorti de Camarillo n'est plus tout à fait le même. Certes, il domine encore de la tête et des épaules tout ce qui à cette époque porte le nom de musicien, mais il s'assagit quelque peu. Le délire se calme en une sorte de classicisme. On le voit même, sous la pression de ses imprésarios, accepter de jouer – pour tenter de trouver une popularité qu'il n'a jamais vraiment eue ni auprès des Blancs ni auprès du public noir – avec des formations afro-cubaines (Machito), des ensembles quasi symphoniques (Neal Hefti), des orchestres de rumba, des orchestres swing, des petits ensembles de cordes. Son jeu reste toujours aussi admirable, même s'il ne retrouve pas toujours, dans ces conditions, sa vitalité d'antan. Hélas ! la drogue et l'alcool reprennent leur empire sur lui. En 1954 il est terriblement affecté par la mort de sa fille Pree et tente de se

Copyrighted material

tantôt à l'intérieur du tempo. Les accents épousent fidèlement les contours de la mélodie, en exploitent toutes les différences d'intensité. Parfois, Parker suggère suffisamment certaines notes pour que l'oreille les entende sans qu'elles soient effectivement jouées. Le silence lui-même n'est plus recherché comme simple moyen d'aérer le discours musical, mais comme élément expressif intégré à un langage, appelant le contrepoint rythmique ou la réplique d'un partenaire. Ses ponctuations inattendues – ivres de liberté – effacent la perception d'un tempo régulier.

Tous ces éléments libertaires ne s'assemblent pas de manière anarchique mais s'imbriquent dans une construction d'une rare rigueur, dans un swing renouvelé certes, mais irrésistible (*Bloomdido*, *An Oscar for Treadwell*). Cet improvisateur génial est aussi un grand interprète de blues et de ballades. Son modernisme ne le coupe jamais de ses racines. Il y obtient – au simple prix d'un changement de registre – une respiration prenante et un relief étonnant. Sa sonorité s'y révèle d'un très grand dépouillement. Il n'aime pas l'emphase et n'a pas le timbre opulent, ni les harmoniques généreuses d'un Coleman Hawkins. Avec lui, nous allons directement à l'essentiel. Le vibrato n'est plus un but en soi, mais seulement un élément de coloration, utilisé par le Bird avec une grande parcimonie. Mais les limites de l'analyse apparaissent ici très vite. Cette imagination hors du commun ne se laisse pas réduire aisément en ses éléments constitutifs. Le génie résiste à l'autopsie. Les disciples de Parker – un Sonny Stitt, un Phil Woods, un Julian Cannonball Adderley – n'ont pas mieux réussi à en percer le secret : ils se sont bornés à répéter les leçons du maître sans pouvoir respirer à la même hauteur. Et, faute de pouvoir marcher sur ses traces, nombre de musiciens – à l'instar du groupe Supersax d'Hollywood rejouant ses solos à quatre ou cinq voix – ne font que donner un pâle reflet de ses improvisations. Cet artiste maudit est

Copyrighted material

devenu pour tous les musiciens le symbole de la liberté la plus pure. La colombe est bien celle de la paix.

Pierre BRETON

Bibliographie

C. GAUFFRE & J.-L. CHAUTEMPS, *Charlie Parker*, Vade-retro, Paris, 1997
G. GIDDINS, *Celebrating Bird, le triomphe de Charlie Parker*, trad. A.-P. Guilhon, Denoël, Paris, 1988
D. GILLESPIE & A. FRAZIER, *To Be or not to Bop*, trad. M. Perrin, Presses de la Renaissance, Paris, 1981
M. HARRISON, *Charlie Parker*, Cassell, Londres, 1960
A. HODEIR, *Hommes et problèmes du jazz*, Flammarion, Paris, 1954 nouv. éd., Parenthèses, Roquevaire, 1981
L. MALSON, *Des musiques de jazz*, *ibid.*, 1989 ; *Les Maîtres du jazz*, P.U.F., Paris, 1993 ; *Histoire du jazz et de la musique afro-américaine*, Seuil, Paris, 1994
C. PARKER, *Ma vie en mi bémol*, trad. L. Rovère, Plon, Paris, 1993
C. PARKER & F. PAUDRAS, *To Bird with Love*, Wizlow, Poitiers, 1981
R. G. REISNER, *Bird, la légende de Charlie Parker*, trad. F. Billard & C. Weinberger-Thomas, Belfond, Paris, 1989
R. RUSSELL, *Bird, la vie de Charlie Parker*, trad. M. Perrin, L.G.F., Paris, 1988.

Copyrighted material

PATTON CHARLIE ou CHARLEY (1881 ou 1891-1934)

Généralement considéré comme le fondateur du Delta blues, Charlie Patton est en tout cas l'un des premiers bluesmen à s'être imposé hors de cette région du Mississippi. Son abondante œuvre enregistrée prouve son succès et tous ceux qui l'ont vu ou côtoyé ont été fortement marqués par la force de sa musique et par son charisme. Il a exercé une influence considérable sur la plupart des grands musiciens du Delta, autant avant la Seconde Guerre mondiale – Bukka White, Robert Leroy Johnson, Big Joe Williams, Son House... – que sur ceux qui ont émigré à Chicago ou à Detroit dans les années 1940 et qui y ont transposé sur un mode électrique et orchestral le style, la manière et même le répertoire de Charlie Patton : Howlin' Wolf, Muddy Waters, Willie Dixon, John Lee Hooker...

Rappelons les caractéristiques du Delta blues, cette forme de musique surgie d'une étroite bande de terre située au sud de Memphis, entre le fleuve Mississippi et la rivière Yazoo et figurant peu ou prou la lettre delta. À l'instar de Charlie Patton, le chanteur de Delta blues est totalement impliqué dans sa musique, qu'il crée à mesure que progresse le morceau : ces bluesmen ont souvent affirmé qu'ils ne composaient pas mais qu'ils « ramassaient des versets flottant dans l'atmosphère ». Le chant est tendu et véhément, les versets emplis de métaphores s'imbriquent les uns dans les autres sans logique apparente mais en tissant une trame poétique hautement évocatrice. Le jeu de guitare, avant tout rythmique, semble simple mais se révèle, à l'étude, très imaginatif et parfois

Copyrighted material

PEPPER ART (1925-1982)

Arthur Edward Jr., dit « Art », Pepper naît le 1er septembre 1925 à Gardena (Californie). Il n'a pas encore vingt ans quand il fait ses débuts à l'alto dans la région de Los Angeles aux côtés de Gus Arnheim, Benny Carter et Lee Young (1943). L'essentiel de sa carrière se déroulera au sein de l'orchestre de Stan Kenton. Après un premier séjour de trois mois, il y retourne en 1946 et y travaille de manière irrégulière jusqu'en 1952. Mais peut-on encore parler de carrière tant se multiplient les éclipses causées par les défaillances physiques dues à la drogue et par les séjours en prison qui l'écartent de la scène du jazz ? Et, pourtant, malgré de regrettables inégalités de jeu et de nombreux passages à vide, Art Pepper demeure l'un des plus passionnants altistes post-parkériens. Doté d'une technique exceptionnelle, il s'affirme d'abord comme un disciple de Lee Konitz. Il entreprend ensuite une vaste synthèse qui mêle, dans un style très personnel, Charlie Parker, Lester Young, le blues et, à partir de 1964, certains éléments empruntés à la manière de John Coltrane. Au ténor comme à la clarinette et à l'alto, il charme par une couleur à la fois douce et légère, et par une invention mélodique rarement prise en défaut. Une sensualité sonore des plus rares, héritée des Johnny Hodges et Benny Carter, se déploie dans une musique chaude, déchirante, intensément vécue, qui s'exprime notamment lorsqu'il improvise sur *Over the Rainbow* dans l'album dirigé par Shorty Rogers (1951). Art Pepper meurt à Los Angeles le 15 juin 1982.

Pierre BRETON

Copyrighted material

PERKINS PINETOP (1913-2011)

Légendaire pianiste (et, à l'occasion, vocaliste) américain de blues, Pinetop Perkins a accompagné les plus grands, de Robert Nighthawk (Robert Lee McCollum, ou Robert Lee McCoy), à Sonny Boy Williamson nº 2 (Aleck Ford, ou Rice Miller) en passant par Muddy Waters, avant d'entamer une carrière de leader dans les années 1980.

Né le 7 juillet 1913 dans une famille de métayers des environs de Belzoni, dans le Mississippi, Joe Willie Perkins, dit Pinetop Perkins, commence très jeune à s'occuper des travaux de la ferme. Mais c'est aussi très tôt qu'il nourrit un vif intérêt pour la musique. Guitariste de formation, il va cependant devoir abandonner son instrument de prédilection pour s'orienter vers le piano en raison d'une blessure au bras gauche occasionnée lors d'une rixe.

Son jeu pianistique puise ses influences dans le style boogie-woogie de Clarence « Pinetop » Smith (1904-1929), dont il emprunte le surnom et dont il reprendra plus tard le titre emblématique *Pinetop's Boogie Woogie*. Pinetop Perkins sillonne le delta du Mississippi, où il se produit dans des bars bon marché (les *juke joints*) et lors de soirées alcoolisées dites *house parties*. Il rejoint Robert Nighthawk, puis Sonny Boy Williamson nº 2 dans leurs émissions radio concurrentes sur les ondes de KFFA, qui diffuse depuis Helena, dans l'Arkansas : *Nighthawk's KFFA Radio* et *King Biscuit Time*, respectivement. En 1949, Pinetop Perkins effectue avec Robert Nighthawk une tournée dans l'Illinois, à l'issue de laquelle les deux partenaires enregistrent l'année suivante

Copyrighted material

PERSIANI ANDRÉ (1927-2004)

Pianiste, arrangeur et compositeur français de jazz. Il dirige ses propres formations dès 1945, joue avec les Be Bop Minstrels (1947-1948) et en duo avec le pianiste Eddie Bernard. Il enregistre avec Bill Coleman (1949, 1955-1956), Buck Clayton (1949, 1953), Mezz Mezzrow (1951) et Lionel Hampton (1953), joue avec Big Bill Broonzy, Albert Nicholas, Sidney Bechet. Il se produit à New York, notamment au Metropole (avec Zutty Singleton, Charlie Shavers ou Roy Eldridge) et au Birdland. Il écrit une série d'arrangements pour Henri Salvador, avant de s'installer en 1961 à New York ; il appartient, de 1961 à 1969, au quartette de Jonah Jones. De retour en France, il devient le pianiste du club Le Furstemberg, à Paris (1970-1988). Il se produit avec Charlie Shavers et Budd Johnson (1970), Milt Buckner (1973, 1975-1976), Arnett Cobb et Eddie Chamblee (1976), Al Grey (1977), Cat Anderson (1978)...

E.U.

Copyrighted material

PETERSON OSCAR (1925-2007)

Dans le piano du Canadien Oscar Peterson résonne un demi-siècle de l'histoire du jazz. S'unissent sous ses doigts le *stride* triomphant de James P. Johnson, la fantaisie de Fats Waller, les suites d'accords de Milt Buckner, la pudique élégance de Nat King Cole, l'imagination poétique de Bill Evans et, par-dessus tout, la virtuosité flamboyante d'Art Tatum. Comme celui d'Erroll Garner, son style, effleuré simplement par le be bop, ne se rattache à aucune école. Ce pianiste caméléon s'est tenu en marge des aventures sonores proposées par les novateurs de son temps : Bud Powell, Thelonious Monk, Cecil Taylor... Affirmant une sorte de classicisme sans complexe, il a gagné par sa perfection instrumentale les suffrages de ses pairs, et offert à un public dépassant largement le monde des amateurs de jazz une esthétique rassurante qui lui vaudra une popularité planétaire qui ne s'est jamais démentie.

Quatrième enfant d'une famille d'origine antillaise qui en comptera cinq, Oscar Emmanuel Peterson naît le 15 août 1925 à Montréal. Son père joue du piano et l'aînée initie Oscar au clavier. Dès ses six ans, il commence de sérieuses études musicales classiques : piano, orgue, clavecin et trompette. À quatorze ans, il remporte une compétition d'amateurs qui lui vaut de participer régulièrement à un programme hebdomadaire de radio. Le jeune prodige débute sa vie professionnelle en 1943, par un engagement à Québec, dans l'orchestre de danse renommé que dirige Johnny Holmes, et où il est le seul musicien noir. Il devient en peu de temps l'un des musiciens les plus réputés du pays.

Copyrighted material

Grâce à Norman Granz, il affronte enfin le public américain, en invité surprise, au cours d'un concert donné au Carnegie Hall en septembre 1949. Le succès est immédiat. Membre permanent du Jazz At The Philharmonic de 1950 à 1955, il est de toutes les tournées de l'ensemble, aux États-Unis et en Europe. En 1952, sur un modèle établi par Art Tatum et Nat King Cole, il fonde un groupe piano-guitare-contrebasse : le guitariste Irving Ashby sera rapidement remplacé par Barney Kessel puis, en 1953, par Herb Ellis ; la contrebasse est tenue avec une tranquille autorité par Ray Brown. Le trio, qui connaît à cette époque son âge d'or, réserve à chaque instrument, dans un style proche de la sophistication d'un John Lewis, des solos de même importance. À partir de 1958, le pianiste affirme plus nettement sa prééminence et le contrepoint mélodique de la guitare est remplacé par le soutien fonctionnel et rythmique d'une batterie, où se succéderont Gene Gammage, Ed Thigpen (1958), Louis Hayes (1965) et Bobby Durham (1967). En 1966, le très imaginatif Ray Brown cède la place au plus ordinaire Sam Jones.

Désormais composé d'un soliste et de deux faire-valoir, le trio ne connaîtra plus les mêmes sommets. Mais, en solo ou en compagnie des plus grands, au concert comme au disque, Oscar Peterson vole de succès en succès. Il joue, s'adaptant sans effort à la personnalité de chacun, avec tous ceux qui comptent au royaume du jazz : Louis Armstrong, Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Lionel Hampton, Stan Getz, Lester Young, Milt Jackson, Billie Holiday, Ella Fitzgerald, Roy Eldridge, Coleman Hawkins, Count Basie, Duke Ellington, Ben Webster, Anita O'Day, Stéphane Grappelli, Sarah Vaughan, Sonny Stitt et même les plus inattendus Fred Astaire et Itzhak Perlman. En 1960, il fonde à Toronto, avec Ed Thigpen, Ray Brown et le compositeur clarinettiste Phil Nimmons, The Advanced School of Contemporary Music.

Copyrighted material

Dans les années 1970, il se produit seul ou au sein de trios et quartettes. On retiendra une participation au festival de Montreux en 1975 en compagnie de deux contrebassistes, Ray Brown et Niels-Henning Ørsted Pedersen ; avec ce dernier, le guitariste Joe Pass devient l'un de ses partenaires les plus réguliers. Une discographie considérable – plus de 100 albums, dont une rareté, *With Respect to Nat*, où l'on peut l'entendre chanter (1965) – a été saluée par huit Grammy Awards. Dans une aussi vaste production, le choix ne peut être que subjectif. On recommandera *The Complete Songbook*, avec le trio à son meilleur (1951-1955), une exceptionnelle rencontre avec Ella Fitzgerald, *At the Opera House* (1957), et un remarquable album de solos, *Tracks* (1970). Le compositeur se montre moins heureux que l'instrumentiste et n'évite pas toujours l'emphase et les développements creux. L'homme s'est engagé dans les années 1980 pour que soit mieux reconnue la diversité ethnique de la société canadienne.

En 1993, il est victime, en plein concert à New York, d'un accident cardio-vasculaire qui le prive de l'usage de la main gauche. Deux ans plus tard, à peine diminué, il est de retour sur scène. En 2007, il doit cependant renoncer à participer au festival de Toronto. C'est dans une banlieue de cette ville, à Mississauga, qu'il meurt, le 23 décembre 2007.

Malheureuse victime d'une technique spectaculaire et d'un universel succès, le jeu d'Oscar Peterson prête souvent le flanc à la critique et les puristes ne l'ont guère épargné. Cet art apollinien qui ne s'interroge guère sur lui-même, exploite sans y ajouter le moindre zeste de folie les recettes éprouvées du swing et du middle-jazz. Et de pointer une manière souvent répétitive qui n'élude ni les clichés ni les paraphrases mécaniques, un univers esthétique qui, avec une certaine naïveté, ne sait pas s'évader des reposantes

Copyrighted material

certitudes. C’est sans doute oublier, au-delà des scories inévitables dans une aussi vaste production, l’immense valeur d’un instrumentiste d’exception. Oscar Peterson offre sous les dehors d’une aimable légèreté une musique souple et dynamique qui s’exprime avec conviction et générosité. Avec une totale indépendance des deux mains et un subtil jeu de pédales, il use d’une diversité de toucher rare, de la percussion la plus explosive à la plus moelleuse caresse. Dans une mise en place impeccable, la main droite sait dévaler sur un tempo d’enfer de longues phrases flexibles ponctuées par le commentaire d’une main gauche inventive et discrète. À son meilleur, l’improvisateur se montre capable des complexités rythmiques les plus imprévues, et, impérieux ou méditatif, mérite le respect. Son piano peut être bavard. Son sens du swing, le naturel de son phrasé, la netteté de l’attaque, la précision de l’articulation et l’aisance des variations harmoniques sont d’un grand maître.

Pierre BRETON

Copyrighted material

Michel Petrucciani Trio (Owl Records, 1981). Il part en 1982 pour la Californie, où il se fixe à Big Sur, là où s'était retiré Henry Miller, pour lequel il éprouve une grande admiration. Il va désormais partager son temps entre l'Amérique, où il signera en 1985 un contrat avec la firme discographique Blue Note, et la France, où il enregistrera pour Dreyfus. Sur son insistance, Charles Lloyd accepte de revenir sur scène ; le saxophoniste l'appellera souvent dans son nouveau quartette et ils se produisent en particulier au festival de Montreux en 1982 (*Live in Montreux 1982*, Elektra, 1983). Avec lui, mais aussi en duo avec Lee Konitz en 1981-1982 (*Toot Sweet*, Owl Records, 1982), Michel Petrucciani multiplie les tournées mondiales et les rencontres avec de fortes personnalités comme Gary Peacock et Roy Haynes – avec lesquels il joue en trio piano, contrebasse, batterie, une formation qu'il affectionne –, Freddie Hubbard, Joe Henderson, Ron Carter, Charlie Haden, Jack DeJohnette, Bob Brookmeyer... Il enregistre en duo avec Eddy Louiss (*Conférence de presse*, Dreyfus, 2 vol., 1994 et 1995), en quartette avec Stéphane Grappelli (*Flamingo*, Dreyfus, 1996), Didier Lockwood... Les concerts et les récompenses – notamment trois victoires de la musique en 1984, 1988 et 1994 – s'accumulent dans une bien courte carrière. On gardera le souvenir de sa participation au festival de Montreux 1985 en trio avec Jim Hall et Wayne Shorter (*Power of Three*, Blue Note, 1987), ainsi que celui de son ultime performance, le 19 décembre 1998, au Vatican, en présence du pape Jean-Paul II. En solo, citons *Promenade with Duke* (Blue Note, 1993), *Au Théâtre des Champs-Élysées* (Dreyfus, 1997) et *Solo Live* (Dreyfus, 1998). Une foudroyante infection pulmonaire l'emporte le 6 janvier 1999, à New York.

L'extrême popularité de Michel Petrucciani tient à la simplicité et à la lisibilité d'un jeu où les audaces sont rares. Son tempérament lyrique et impétueux utilise essentiellement, en alternant délicatesse

Copyrighted material

de toucher et puissance des attaques, l'amplitude dynamique de l'instrument. Son éventail rythmique et harmonique reste toutefois étroit, son swing parfois hésitant et son imagination musicale souvent convenue. Michel Petrucciani n'est pas, à l'évidence, une figure majeure de l'histoire du piano. Son souvenir restera cependant profondément gravé dans la mémoire de tous ceux – et ils sont fort nombreux – qui, grâce à lui, ont compris que le jazz pouvait donner la force de vaincre l'adversité.

Pierre BRETON

Copyrighted material

des interviews de Michel Portal et des plages musicales destinées à ses improvisations en concert ») et clarinette (1995). Avec Globokar, qui est également tromboniste, il se produira dès 1969 au sein du New Phonic Art, ensemble de « musique de chambre contemporaine improvisée » qu'ils ont créé en compagnie du pianiste-compositeur Carlos Roqué Alsina et du percussionniste Jean-Pierre Drouet.

L'année 1971 voit naître le Michel Portal Unit, structure ouverte dévolue à l'improvisation libre, et où vont se croiser pendant plusieurs lustres quelques-uns des musiciens les plus aventureux du jazz et de la musique improvisée, d'Amérique ou d'Europe. Cela n'empêchera nullement le clarinettiste (dans cet univers clarinettiste-basse ou saxophoniste, le plus souvent) de se joindre aussi, selon des formules dont la plus intime sera le duo, à de très grands improvisateurs. Sans prétendre à l'exhaustivité, et dans le seul but de mettre en relief la diversité de ces partenaires, il convient de citer les saxophonistes John Surman, Anthony Braxton, Jean-Louis Chautemps, Harry Sokal, Dave Liebman, Louis Sclavis, François Jeanneau ; les batteurs ou percussionnistes Pierre Favre, Charles « Bobo » Shaw, Daniel Humair (*Quatre Fois trois*, 1997), Aldo Romano, Paul Motian, Han Bennink, Mino Cinelu, Jack DeJohnette (*Baïlador*, 2010), Trilok Gurtu, André Ceccarelli ; les contrebassistes Jean-François Jenny-Clark, Léon Francioli, Beb Guérin, Henri Texier, Charlie Haden, Jean-Paul Céléa ; les pianistes Martial Solal (*Fast Mood*, 1999), Joachim Kühn, Andy Emler ; ou encore les guitaristes Claude Barthélemy et Christian Escoudé, l'organiste Eddy Louiss, le violoniste Didier Lockwood, le tromboniste Albert Mangelsdorff, l'accordéoniste et bandonéoniste Richard Galliano (*Concerts*, 2004), le tubiste-poly-instrumentiste Howard Johnson, le trompettiste Markus Stockhausen et, depuis toujours, Bernard Lubat, l'homme-orchestre (*Improvista*, 2006) ;

Copyrighted material

sans oublier, dans un registre différent, la danseuse Carolyn Carlson...

• Une incessante remise en cause

Cette activité plurielle sur tous les fronts des musiques d'aujourd'hui ne doit évidemment pas occulter l'importance du clarinettiste classique, soliste et chambriste dont la renommée s'affirmera plus tardivement : en décembre 1975, la salle Pleyel l'accueille enfin, alors qu'il est depuis longtemps demandé sur les grandes scènes du jazz ou de la musique contemporaine (Châteauvallon, Donaueschingen, Royan...) et rares seront désormais les critiques ou les mélomanes rétifs à lui reconnaître cette liberté de saute-frontière, de brouilleur d'étiquettes que son insatiable appétit d'émois musicaux conduit d'un univers à l'autre. Et les plus honnêtes admettront vite que, loin d'altérer son insigne qualité de concertiste, cette diversité de pratiques enrichit au contraire sa musicalité, et l'émotion qu'elle communique. Dans le domaine de la musique de chambre, il donnera ainsi la réplique aux pianistes Georges Pludermacher, Maria-João Pires, Michel Dalberto, Mikhail Rudy..., aux violoncellistes Frédéric Lodéon, Boris Pergamenschikow..., aux altistes Gérard Caussé, Youri Bashmet..., aux quatuors Melos, Talich, Orlando...

Ultime facette d'un portrait dont les multiples touches disent assez la complexité, il convient de ne pas oublier le compositeur pour l'image : en effet, Michel Portal écrit des musiques pour le cinéma et la télévision ; de cette importante activité on citera, notamment, sa fidélité au cinéaste et critique de jazz Jean-Louis Comolli (*La Cecilia*, 1975 ; *L'Ombre rouge*, 1981 ; *Balles perdues*, 1983) ; sans oublier bien sûr trois césars obtenus pour *Le Retour de Martin Guerre* (Daniel Vigne, 1983), *Les Cavaliers de l'orage*

Copyrighted material

(Gérard Vergez, 1985) et *Champ d'honneur* (Jean-Pierre Denis, 1988) et deux 7 d'Or pour les téléfilms *Ami Giono : L'Onorato* (Marcel Bluwal, 1990) et *Eugénie Grandet* (Jean-Daniel Verhaeghe, 1995).

Par-delà les apparents clivages d'une activité plurielle, ce qui frappe, chez Michel Portal, c'est une invocation quasi rituelle de la solitude, conjuguée au désir éperdu de communiquer, de partager : avec les musiciens qui le côtoient sur scène, mais aussi avec le public. Ce haut degré d'exigence d'une réponse, d'une implication de l'autre, est la légitime attente d'un musicien qui s'investit constamment jusqu'à la limite, jusqu'au danger. On trouve chez l'improvisateur cette grandeur, ce courage d'accepter l'absence de partition avec le risque, l'angoisse que cela induit : que jouer, maintenant ? On trouve chez l'interprète classique cette lucidité qui s'en remet au texte sans entraver, selon l'analyse de Patrick Szersnovicz, l'instauration d'un « climat, au sens propre, extraordinaire, fait de pulsions, mais qui retrouve l'ardeur première de l'œuvre ». Son art, dans l'un et l'autre cas, se construit par l'enlacement de tensions dramatiques, d'échappées de gaieté surgies de la gravité même ; écrite ou improvisée, sa musique paraît sans cesse remise en jeu. Et, s'il recourt souvent à l'Afrique, pour le caractère irrépressible de ses rythmes, pour ses spontanéités de fête, Michel Portal sait aussi le secret de Mozart, Schumann, Brahms et Alban Berg. Constamment saisi d'un doute fécond, il sait que l'art ne saurait advenir sans cette part de violence faite à toutes les certitudes.

Xavier PRÉVOST

Copyrighted material

POWELL BUD (1924-1966)

S’imposant comme un des meilleurs pianistes de sa génération, Bud Powell participa au début des années quarante aux jam sessions du cabaret Minton’s de Harlem. Vers la fin d’une carrière souvent interrompue par la maladie, il forma un trio à Paris avec Kenny Clarke et Pierre Michelot. Héritier de cette lignée de pianistes qui va de Earl Hines à Nat King Cole, Bud Powell est, avec Thelonious Monk, à l’origine des innovations bop en matière de jazz pianistique. Son jeu est un modèle d’un phrasé de main droite volubile et capricieux, ainsi que d’un système d’accentuation de main gauche discontinu, sur lequel se régleront des centaines de pianistes modernes. Instrumentiste véloce, qui se mettait volontiers à l’école d’Art Tatum (notamment lorsqu’il improvisait sans accompagnement), il jouait de l’opposition créatrice entre un tracé extraordinairement ferme et une imagination mélodique pleine de tendresse. D’autre part, son dynamisme est générateur d’un swing ardent qui révèle une science rythmique consommée et ses conceptions harmoniques, largement influencées par celles de Monk, témoignent d’une audace mesurée, mais fort exaltante pour ceux qui l’accompagnent. Bud Powell, musicien « maudit », dont la vie fut un douloureux parcours à travers l’éthylisme, la toxicomanie, la psychose enfin, laisse également le souvenir d’un compositeur de thèmes particulièrement fécond (*Parisian Thoroughfare*).

Alain GERBER

Copyrighted material

PUENTE TITO (1923-2000)

Né le 20 avril 1923 dans le Spanish Harlem de New York d'une mère portoricaine et d'un père d'origine espagnole, Ernest Anthony Puente Jr., dit „Tito" Puente, est la figure emblématique du latin jazz, courant issu de la rencontre des musiques afro-cubaines avec le jazz.

Tito Puente a traversé les époques grâce à sa faculté d'adaptation et à son constant désir d'explorer. D'abord danseur, il joue de la batterie dès l'âge de treize ans au sein du grand orchestre de Ramon Olivero. Puis il entreprend de sérieuses études musicales, fréquentant les classes de composition, d'orchestration et de piano de la Juilliard School of Music de New York. De 1940 à 1942, il évolue au sein du groupe de Machito, qui poursuit l'idée d'associer aux rythmes latins les arrangements et les harmonies pratiqués par Duke Ellington.

En 1948, fort de ces conceptions, Tito Puente fonde son propre groupe, The Piccadilly Boys, après être passé dans l'orchestre de Pupi Campo, un des premiers défricheurs du mambo. *Manteca*, une des compositions de Tito, donnera d'ailleurs à Campo son unique succès. Dans les années 1950, à l'occasion des nuits du Palladium Ballroom de New York, Tito Puente devient un des propagateurs du cha-cha-cha, et aussi un des créateurs du latin jazz, ou jazz afro-cubain. À la même époque, il fréquente les jam sessions et se frotte à de grands noms, comme Miles Davis ou Dexter Gordon. Il fait venir dans ses orchestres des percussionnistes qui feront ensuite leur chemin : Willie Bobo, Mongo Santamaria – qui aide Tito Puente à

Copyrighted material

fixer sur des partitions des pièces appelées rags, jigs, jiggs ou encore piano gigues.

Il faut noter que l'on a qualifié de ragtime des musiques voisines, mais jouées par et pour des groupes distincts : au début du xx^{e} siècle, les chansons qui accompagnent les concours de danses cake-walk sont aussi appelées ragtimes ; à cette même époque, les orchestres et brass bands de La Nouvelle-Orléans jouent une sorte de ragtime orchestral semi-improvisé qui peut être considéré comme une des sources majeures du jazz.

L'Exposition universelle de 1904 à Saint Louis (Missouri) donne un coup de projecteur sur une musique qui est déjà largement diffusée en partitions.

Le style du ragtime est très caractéristique de ce croisement entre influences savantes et racines populaires ; c'est ainsi que le titre de l'un des rags les plus connus, *The Naked Dance*, fait référence à sa fonction originelle : servir de fond sonore aux strip-teases.

Les traits marquants de cette musique sont une séquence d'accompagnement qui fait alterner les basses et des accords plaqués, une impression d'anticipation dans la main droite alors que la main gauche est d'une extrême régularité, un tempo moyen pour permettre de la souplesse, et une forme qui rappelle le couplet-refrain. L'introduction est en général suivie de quatre strains (séquences développant une idée) de seize mesures. Les modulations sont courantes, avec une troisième séquence plus complexe et technique appelée trio.

Ces règles font néanmoins l'objet de traitements régionaux. À Saint Louis, Scott Joplin (1868-1917), dont on ne connaît le style que par des rouleaux de piano perforés, James Sylvester Scott

Copyrighted material

RANEY JIMMY (1927-1995)

Éclipsé par des musiciens plus « spectaculaires », le guitariste de jazz Jimmy Raney n'a jamais connu un succès à la hauteur de son mérite et de son importance musicale. À force de fuir les prouesses faciles qu'aurait pu lui permettre son éblouissante technique, ce musicien majeur a réussi à se faire oublier ! Sous la discrétion des effets, il faut redécouvrir ce chantre de l'essentiel.

James Elbert Raney naît à Louisville, dans le Kentucky, le 20 août 1927. Sa mère, guitariste, lui inculque les rudiments de l'instrument, qu'il étudie ensuite avec un certain Hayden Causey. C'est avec ce dernier qu'il découvre le jazz et, en particulier, Charlie Christian, dont l'influence sur son jeu sera fondamentale. À dix-sept ans, il joue pendant deux mois dans le New York Band de Jerry Wald, où il côtoie le saxophoniste Al Cohn. De 1944 à 1947, il travaille à Chicago avec Max Miller, Lou Levy, Lee Konitz et Jay Burkhart. De retour à New York, il entre chez Woody Herman (1947-1948), puis devient membre du trio de Al Haig et du sextette de Buddy DeFranco. On le retrouve avec Artie Shaw (1949-1950), avec Terry Gibbs et dans un des quintettes de Stan Getz (1951-1953). Red Norvo l'engage et l'emmène en Europe en 1954, avec la tournée Jazz Club USA, dont fait partie Billie Holiday. La même année, il travaille avec Les Elgart et Teddy Charles. Il se produit au Blue Angel de New York avec le pianiste Jimmy Lyons (1955-1960). Avec le quartette de Don Elliott, il participe à la comédie musicale *Thurber Carnival*. Après une assez longue période de silence (1964-1972), Jimmy Raney effectue un retour réussi tant au disque qu'à la scène. Au début de 1977, il forme avec l'un de ses

Copyrighted material

Reed effectue dans tous les États-Unis des tournées au sein des shows de rhythm and blues puis de rock'n'roll. *You Don't Have To Go* devient en 1955 un « tube » colossal, encore dépassé, en 1957, par *Honest I Do*, le premier blues à pénétrer dans le Top 50 de variétés ! Suivent *Baby, What You Want Me to Do*, *Hush Hush*, *Big Boss Man*, *Bright Lights, Big City*, *Shame Shame Shame*, *You Got Me Dizzy*, *Ain't That Lovin' You Baby*..., qui font de Jimmy Reed la plus grosse vedette commerciale de l'histoire du blues, très au-dessus de tous ses concurrents.

Son style est alors abondamment imité, parfois jusqu'à la servilité, Slim Harpo, Lazy Lester, Jimmy Anderson, Frank Frost, Juke Boy Bonner, parmi tant d'autres, reprenant une formule musicale qui leur apparaît comme la clé du succès. Mais les bluesmen ne sont pas les seuls à être fascinés par la musique de Jimmy Reed. Des rockers comme Elvis Presley, Billy Lee Riley, Bobby Gentry ou Sleepy LaBeef connaissent de gros succès en reprenant ses blues. Et les groupes britanniques des années 1960 – The Animals, The Yardbirds, The Moody Blues, les Rolling Stones, Them ou The Spencer Davis Group... – interprètent aussi nombre de compositions de Jimmy Reed, contribuant à en faire des standards internationaux.

Mais, épileptique, alcoolique et instable, Reed ne sait pas profiter de l'énorme impact de sa musique. Les années 1960 voient sa déchéance physique et intellectuelle. Imprévisible, coléreux, « ingérable », Reed fait le vide autour de lui ; son entourage, qui a si largement contribué à sa gloire, se détourne peu à peu de lui : sa femme Mama le quitte, tout comme Eddie Taylor, pilier incontournable de sa musique. Reed traîne alors de scène minable en label de seconde zone et meurt dans une quasi-misère, le 29 août 1976, à Oakland, en Californie.

Copyrighted material

Son œuvre, qui rayonne bien au-delà du blues, peut être appréciée par le coffret *Jimmy Reed : The Vee-Jay Years* (Charly), qui rassemble la totalité de ses enregistrements pour Vee-Jay.

Gérard HERZHAFT

Copyrighted material

REINHARDT DJANGO (1910-1953)

Virtuose de la guitare de jazz et l'un des musiciens les plus complets que cette musique ait produits, Django Reinhardt présente cette particularité de n'être le disciple de personne (comme beaucoup d'autres musiciens de jazz, il ne connaissait pas une note de musique) et de ne posséder lui-même aucun disciple, bien qu'il ait inspiré en France quelques plagiaires. Cette insularité esthétique, qui reflète un tempérament fantasque, est aussi la conséquence du mariage en son art de deux cultures irréductibles : la culture tzigane (il était Manouche) et la culture négro-américaine. L'« accident » Reinhardt n'en constitue pas moins l'un des plus fascinants chapitres de l'histoire du jazz, en raison du précieux faisceau de qualités exploité par l'artiste. En 1934, il forma avec le violoniste Stéphane Grappelli, deux guitaristes d'accompagnement et un bassiste le célèbre quintette du Hot Club de France, dont l'instrumentation inhabituelle ne fit pas non plus école. En 1940, il modifia la formule du quintette, le clarinettiste Hubert Rostaing remplaçant Grappelli. Après une tentative de carrière américaine en 1946, il prit une semi-retraite. Parmi ses nombreux enregistrements, on retiendra l'ensemble appelé *Djangology* (1935).

Alain GERBER

Copyrighted material

RENAUD HENRI (1925-2002)

Une des figures centrales du jazz français de l'après-guerre, Henri Renaud a mené une carrière aux multiples facettes : le pianiste, sobre et sensible, sera choisi par les plus grands solistes américains ; lorsqu'une excessive modestie l'aura éloigné de la scène, il sera un directeur artistique, un producteur, un chroniqueur et un compositeur unanimement respecté.

Henri Renaud naît le 20 avril 1925 à Villedieu-sur-Indre, près de Châteauroux. Sa mère, institutrice, veille à ce qu'il commence tôt son éducation musicale : il aborde le violon à cinq ans et adopte le piano trois ans plus tard. Grâce à la radio, il découvre le jazz en 1937 : c'est la révélation. Il monte à Paris en 1946, bien décidé à se faire un nom parmi les jazzmen professionnels. Le jeune musicien se fait remarquer dans un restaurant du boulevard Saint-Michel où il joue du piano. Le batteur Gérard « Dave » Ponochet puis le saxophoniste Jean-Claude Fohrenbach l'engagent. Il accompagne notamment les saxophonistes Don Byas (1946) et James Moody (1949), le trompettiste Roy Eldridge (1950) et le bluesman Big Bill Broonzy. Sa réputation grandissante lui permet de monter en 1951 un petit ensemble au Tabou, cabaret fief de Boris Vian, et d'enregistrer sous son nom dix titres de bop pour le label Saturne, avec Bobby Jaspar et Sandy Mosse au saxophone ténor, Jimmy Gourley à la guitare, Pierre Michelot à la basse et Pierre Lemarchand à la batterie (les cinq 78-tours – dits *picture discs* – ont été réédités par Harmonia Mundi en 2001 sous la forme d'un CD, *The Complete Legendary Saturne Picture Discs*). On peut entendre Henri Renaud au Tabou avec un excellent guitariste qui n'est pas

Copyrighted material

RICH BUDDY (1917-1987)

Le batteur et chef d'orchestre de jazz américain Bernard (« Buddy ») Rich naît le 30 juin 1917 dans une famille d'artistes de music-hall ; nous ne savons presque rien de ses années d'enfance et de son initiation à la batterie. Apparemment autodidacte de l'instrument, il fait ses débuts à dix-huit ans sur une scène de Broadway. Sa vie professionnelle commence véritablement en 1938 dans l'orchestre de Joe Marsala. On le retrouve ensuite dans les formations de Bunny Berigan (1938), Artie Shaw (1939), Tommy Dorsey (1939-1942) – où il se lie d'amitié avec Frank Sinatra – et Benny Carter (1942). Après deux ans de service armé, il revient à la musique sous la houlette de Tommy Dorsey (1944-1946). Il le quitte pour fonder son premier orchestre. De 1947 à 1950, il est 1'un des piliers des tournées du Jazz At The Philharmonic (J.A.T.P.), où il se mesure fréquemment, au cours de solos fleuves, à Gene Krupa. Avec Charlie Ventura (saxophone ténor) et Chubby Jackson (contrebasse), il contribue à la naissance du groupe des Big Four (1951). Il fréquente l'orchestre de Harry James de 1953 à 1954 avant de retourner chez Tommy Dorsey (1954-1955). On retiendra encore une tournée en Europe avec Harry James (1957), 1'animation d'un quintette (1958) et la fondation d'un nouveau grand orchestre (1966). De multiples problèmes cardiaques assombrissent une fin de carrière qui le voit jouer et chanter dans les shows télévisés. Il disparaît à Los Angeles le 2 avril 1987.

Buddy Rich a été littéralement adulé par les professionnels, malgré une attitude souvent suffisante qui aurait pu le faire détester. Sans doute le plus brillant technicien blanc de l'instrument, il

Copyrighted material

exprime sans retenue un tempérament de « fonceur » dans des solos frénétiques qui laissent son auditoire ébloui.

Spectaculaire machine à rythme, il se rattache à la grande famille des Chick Webb, Jo Jones et Sid Catlett. Très tôt, il se détache de la manière de Gene Krupa qui avait tant influencé ses débuts, et parvient à mettre au point un style personnel qui se modernise peu à peu. Son langage n'en reste pas moins, fondamentalement, celui de l'ère du swing. Grâce à son jeu solide et équilibré, Buddy Rich a été un accompagnateur d'une grande efficacité et un partenaire d'une belle autorité. C'est sans doute ce qui explique qu'il ait également enregistré avec des musiciens qui, comme Lester Young, Charlie Parker, Dizzy Gillespie ou Thelonious Monk, ne faisaient guère partie de son univers.

Pierre BRETON

Copyrighted material

Jay Johnson (trombone), Lee Konitz (saxophone alto), Gerry Mulligan (saxophone baryton), John Lewis (piano), Al Haig (piano). C'est avec Charlie Parker encore qu'il participe, en 1949, au fameux festival Pleyel à Paris. Il entre au J.A.T.P. (Jazz at the Philharmonic), avec lequel il fait une tournée en Europe (1952). Avec Charlie Mingus et l'épouse du contrebassiste Celia, il crée en 1952 la firme discographique Debut Records. C'est celle-ci qui enregistrera pour l'éternité le mémorable concert donné au Massey Hall de Toronto le 15 mai 1953, et qui rassemblait Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Bud Powell, Charlie Mingus et lui-même ; ce concert mythique sera publié sous différents titres : *Quintet of the Year*, *Jazz at Massey Hall*, *The Quintet*, *The Concert*, *The Greatest Jazz Concert Ever*... Après avoir brièvement dirigé un quartette au début de 1953, il se retrouve en Californie, où il se produit – notamment au Lighthouse Club d'Hermosa Beach – avec Miles Davis, Chet Baker, Howard Rumsey, Dizzy Gillespie, Stan Getz, Bud Shank... Il apparaît dans le film *Carmen Jones* qu'Otto Preminger tire en 1954 de l'opéra de Georges Bizet revu par Oscar Hammerstein.

• Un musicien engagé

C'est en 1952 que Max Roach a rencontré le jeune et brillant trompettiste Clifford Brown. Leur entente est à ce point exceptionnelle qu'ensemble ils fondent en 1954, sous leurs deux noms accolés, un quintette qui entrera dans la légende et qui ne se dissoudra qu'à la mort accidentelle de son talentueux partenaire, en juin 1956. La formation comptera d'abord Teddy Edwards et Carl Perkins, puis se stabilisera avec Harold Land, Richie Powell et George Morrow. Sonny Rollins participe aux derniers enregistrements du groupe. Au fil des concerts et des disques, il s'impose comme une référence absolue du style hard-bop. Max

Copyrighted material

Comme Charlie Mingus, mais sans jamais abandonner l'esthétique fondamentale du be-bop, il sera l'un des inspirateurs du free jazz. Démontrant une inépuisable capacité de renouvellement, il pratique alors des duos avec une série de musiciens qui appartiennent à l'avant-garde de son temps : Archie Shepp (*Force*, 1976), Dollar Brand (*Stream of Consciousness*, 1977), Anthony Braxton (*Birth and Rebirth*, 1978), Cecil Taylor (1979). En 1985, il participe au concert donné à la fête de l'*Humanité* pour célébrer la libération du leader sud-africain Nelson Mandela : il est en compagnie d'Eddy Louiss, de Bernard Lubat, de Manu Dibango et du chanteur malien Salif Keita. Il a composé plusieurs partitions, parmi lesquelles une musique de scène pour batterie et orchestre de chambre destinée au *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, dont il assure la création, comme soliste et chef, à Milan en 1988. À partir de 1972, il enseigne la théorie musicale à l'université du Massachusetts, à Amherst. Max Roach meurt à New York le 15 août 2007.

• Un phrasé africain

Aucun autre batteur au monde ne possède une aussi fabuleuse technique où se mêlent la grande tradition d'un Big Sid Catlett, le classicisme d'un Jo Jones et la hardiesse d'un Kenny Clarke. Existe-t-il une figure rythmique, aussi audacieuse soit-elle, que Max Roach ne puisse exécuter avec une souveraine aisance ? Toutes les ressources de l'instrument – toms, grande cymbale, cymbale Charleston (*hi-hat*), caisse claire, et même la grosse caisse, dont il tire de stupéfiantes séries de triolets – sont explorées, maîtrisées, magnifiées. Avec une frappe d'une clarté exceptionnelle, son jeu souple et tonique offre une infinie variété de timbres. Il est l'un des premiers musiciens de jazz à savoir marier la pulsation du swing et l'élégance de la valse (*Valse Hot* ; *Jazz In ¾ Time*, avec sa fabuleuse *Blues Waltz*, 1956 ; *The Drum Also Waltzes* dans *Drums*

Copyrighted material

Unlimited, 1965). Avec lui, le fractionnement du temps est poussé à ses limites extrêmes grâce à la superposition de mesures aux caractéristiques différentes. D'où la complexité rare de son jeu mais aussi sa profonde richesse qui se traduit par une fascinante esthétique. La grosse caisse ne se satisfait plus de marquer le temps, mais devient une voix qui se détache de l'ensemble, en accentuations irrégulières, révélant des perspectives mélodiques insoupçonnées, pendant que la grande cymbale assure la continuité du tempo. Davantage encore qu'un « mathématicien » de l'instrument, Max Roach s'affirme comme un prodigieux architecte de sons et de rythmes. La rigueur et la netteté de son phrasé, la lucidité et la finesse de son écoute font de lui le partenaire rêvé des plus grands solistes, avec qui il dialogue sans effort sur les mêmes sommets.

Mais réduire Max Roach à une phénoménale virtuosité serait ignorer, sous l'acuité intellectuelle, une sensibilité proche de la sensualité, une passion qui, pour être intériorisée, n'en est pas moins brûlante. Quel batteur a mieux compris que lui tout le sens poétique du silence ? En témoignent ces improvisations très aérées, avec une très subtile utilisation de la densité du silence, qui ne cèdent jamais à la tentation de la facilité ou du remplissage. Les plus aventureuses variations ne sont chez lui que les éléments d'une homogénéité sans faiblesse. Qui d'autre aurait pu, comme lui, tenter et réussir avec cet éclat le pari d'un disque entier exclusivement consacré à des solos de batterie ?

Pierre BRETON

Bibliographie

« Max Roach par lui-même », in *Jazz Magazine*, nº 585, p. 22, 2007
J. Cooke, « We Insist ! The Max Roach Group Today and the

Copyrighted material

Freedom Now Suite », in *Jazz Montly*, vol. VIII, nº 5, p. 3, 1962
C. Fox, « Sit Down and Listen : the Story of Max Roach », in G. Haydon & D. Marks dir., *Repercussions : a Celebration of African American Music*, Century Pub., Londres, 1985
J. Goldberg, *Jazz Masters of the Fifties*, Macmillan, New York, 1965, nouvelle édition Da Capo Press, New York, 1983
G. Hoefer, « Hot Box : Max Roach », in *Down Beat*, vol. XXXII, nº 7, p. 18, 1965
R. Kettle, « Max Roach vs Buddy Rich : a Notated Analysis of Two Significant Modern Jazz Drumming Styles », in *Down Beat*, vol. XXXIII, nº 6, p. 19, 1966
R. Mattingly & S. K. Fish, « M'Boom », in *Modern Drummer*, vol. VII, nº 9, p. 8, 1983
S. Mcelfresh, « Max Roach : Max Attack, in *Down Beat*, vol. LX, nº 11, p. 16, 1993
R. G. Reisner, *Bird : the Legend of Charlie Parker*, Citadel Press, New York, 1962, nouvelle édition Da Capo Press, 1975
J. Runcie, « Max Roach : Militant Black Artist », in *Jazz Journal International*, vol. XXXIII, nº 5, p. 20, 1980
K. Whitehead, « Max Roach : Drum Architect », in *Down Beat*, vol. LII, nº 10, p. 16, 1985.

Discographie sélective

The Fabulous Sextett (1947), *Maximum* (1949), *The Immortal Charlie Parker* (1948-1950), *Jazz at Massey Hall* (1953), *The Best of Max Roach and Clifford Brown in Concert* (1954-1955), *Clifford Brown « Caravan »* (1955), *Study in Brown* (1955), *Remember Clifford* (1955), *Plus Four* (1956), *Max Roach Plays Charlie Parker* (1957), *Jazz in 3/4 Time* (1957), *Deeds not Words* (1958), *Parisian Sketches* (1960), *We Insist ! Freedom Now Suite* (1960), *Percussion Bitter Sweet* (1961), *Drums Unlimited* (1965-1966), *The Loadstar* (1977), *Birth and Rebirth* (1978), *Pictures of France* (1979), *Collage* (1984), *Survivors* (1984), *Easy Winners* (1985), *To The Max !* (1990-1991).

Vidéographie

Jazz on a Summer's Day (1960) ; *Max Roach : Ciné jazz* (1967) ; *Max Roach : Drummer's Drummer* (1980) ; *Jazz in America : Max Roach Quartet* (1982) ; *Martin Luther King : the Dream and the*

Copyrighted material

Nord grâce à l'organisation clandestine du « chemin de fer souterrain », pour finalement devenir pasteur presbytérien. Le jeune Robeson fut donc élevé dans une famille de la petite bourgeoisie intellectuelle afro-américaine, ce qui lui permit de poursuivre ses études jusqu'à l'université ; imprégné des préceptes d'honnêteté morale prêchés par son père, il avait aussi une inassouvissable soif de liberté. Sans doute faut-il voir là le terreau susceptible de faire apparaître un tempérament de lutteur. Mais d'autres événements, extra-familiaux, vont fortement influencer, au départ, la carrière de Paul Robeson. Alors qu'il n'est encore qu'un des plus brillants arrières que le football américain ait connus, la guerre se termine en Europe, où les Afro-Américains ont obtenu le droit de mourir à côté des Blancs. À Harlem, les écrivains, les intellectuels s'interrogent sur leur place dans la société américaine : ils forment un mouvement culturel auquel on donne le nom de Black Renaissance et ne cachent pas leur intérêt pour le mouvement panafricaniste dont W. E. B. DuBois, un autre Noir des États-Unis, fut l'un des instigateurs ; en même temps, un Jamaïcain émigré en Amérique du Nord, Marcus Garvey, prône le retour en Afrique. Quand, poussé par des amis, Paul Robeson abandonne un avenir prometteur de conseiller juridique (là encore, il fut le premier Noir dans une firme blanche) pour monter sur les planches, le monde afro-américain fermente, parle de culture noire, d'héritage africain et de fierté retrouvée. Il restera toujours fidèle à cette passion pour l'Afrique redécouverte, restituée dans sa grandeur. Passion qui se renforce encore lorsqu'à Londres, dans les années 1930, il côtoie des étudiants qui, quelques décennies plus tard, deviendront les dirigeants politiques des États ayant accédé à l'indépendance : Kwame Nkrumah (Ghana), Nnamdi Azikiwe (Nigeria), Jomo Kenyatta (Kenya) ; au point qu'il s'inscrit à l'École des langues orientales de Londres pour travailler quatre ou cinq langues

Copyrighted material

africaines. C'est encore à l'Afrique qu'il pense en découvrant l'Union soviétique : ce qui le frappe alors, ce sont les progrès accomplis dans les régions naguère sous-développées de l'Asie centrale : si en l'espace de dix ans les Yakoute et les Ouzbek ont été capables d'entrer dans l'ère industrielle, pourquoi les Noirs d'Afrique employant les mêmes moyens ne parviendraient-ils pas au même résultat ? Cet espoir va le conduire, d'un côté à soutenir indéfectiblement l'Union soviétique – sa fidélité sera récompensée en 1952 par le prix Staline –, alors qu'il est dans son pays un proscrit, et de l'autre à se lier très étroitement au mouvement ouvrier international et au Parti communiste des États-Unis.

Dans les années 1930, il connaît la gloire : ce ne sont que tournées triomphales, succès théâtraux, tournages de films. Il joue toujours Othello, il tourne *Emperor Jones*, *Showboal*, *The Song of Freedom*, il chante les negro spirituals, ces chants religieux du peuple noir, qu'il a contribué à faire connaître du grand public dès 1925, *Old Man River*, que Jerome Kern a écrit pour lui et qui est devenu son indicatif, et aussi des airs de lutte et des chansons populaires de tous les pays, qu'il s'efforce d'interpréter dans leur langue d'origine. En 1936, il prend parti pour les républicains espagnols et inscrit à son répertoire Los Cuatro Generales ; plus tard il y ajoutera, à côté des *Bateliers de la Volga*, de la *Ballade de Joe Hill*, de *Liberté* de Smetana, l'hymne national chinois. Au cours des années 1940 il soutient l'effort de guerre américain, il enregistre la *Ballad for Americans*, où il clame sa foi dans l'Amérique, celle de la Déclaration d'indépendance, celle des libertés ; il participe à la campagne pour les bons de guerre. Et en 1943-1944, il est deux cent quatre-vingt-quinze fois Othello, un record pour Broadway. Mais, la guerre finie, il reprend la lutte contre la ségrégation ; convoqué une première fois devant la commission des activités antiaméricaines du sénateur McCarthy, il affirme n'être pas membre du Parti

Copyrighted material

communiste. En 1949, il participe aux travaux du Congrès mondial de la paix à Paris où, porte-parole des peuples du Tiers Monde, il déclare « impensable que les Noirs Américains puissent aller se battre pour ceux qui les ont opprimés depuis des générations contre l'Union soviétique qui, en une génération, a élevé notre peuple à la pleine dignité humaine ». À son retour, quatre-vingt-cinq engagements sont immédiatement annulés. Il pense pouvoir chanter à l'étranger, mais sa demande de passeport est rejetée parce que, cette fois, il refuse de jurer n'être pas communiste. Hors des États-Unis son prestige est intact, plus grand peut-être même qu'il a jamais été, mais sa carrière est brisée. Il ne chante plus guère qu'une ou deux fois l'an, les difficultés matérielles s'abattent sur lui ; le lancement, entrepris avec d'autres compagnons de route du Parti communiste, d'un journal, *Freedom*, échoue en partie. En 1958, la Cour suprême lui rend son passeport ; il recommence à chanter aux États-Unis et aux quatre coins du monde, il reprend même le rôle d'Othello, mais il doit s'arrêter en 1961, atteint d'artériosclérose.

Le vieux lutteur, l'admirable Othello, l'interprète à « la toute-puissante conviction intérieure » que louait en 1925 le *New York Times* aura donc connu et Marcus Garvey et Martin Luther King et les chantres du pouvoir noir ; il aura vu l'Afrique atteindre à une parcelle d'indépendance ; il aura assisté aux développements imprévisibles de la musique afro-américaine ; il aura connu la coexistence pacifique succédant à la guerre froide. Et même s'il dut ressentir quelque amertume devant l'injustice des dirigeants de son pays, et aussi des critiques que lui adressèrent les jeunes nationalistes noirs, on ne peut s'empêcher de penser que Paul Robeson dut en avoir quelque satisfaction, car, en fin de compte, à la place qui était la sienne, il a un peu contribué à tout cela.

Denis Constant MARTIN

Copyrighted material

Copyrighted material

du courant West Coast et réalise ses premiers enregistrements comme leader de sa propre formation, les Giants. On l'entend jouer au Lighthouse avec Jimmy Giuffre et Shelly Manne, à Hermosa Beach avec Howard Rumsey (1953). Devenu directeur musical chez Atlantic (1955), puis producteur pour R.C.A. Victor (1956), il écrit thèmes et arrangements pour de très nombreux musiciens californiens. De cette époque encore, deux musiques de film, pour *L'Équipée sauvage* (1954, Laslo Benedeck) et *L'Homme au bras d'or* (1955, Otto Preminger). À partir de 1963, sa carrière subit une assez longue éclipse. Il n'apparaît plus guère, professionnel néanmoins respecté, que dans les studios de cinéma. Il signe la musique de l'illustre série télévisée *Starsky and Hutch* mais quitte inexorablement les feux de l'actualité. Shorty Rogers effectue cependant un retour en 1982 avec le National Youth Orchestra, reforme des West Coast Giants pour une tournée au Japon (1983) et participe une dernière fois à la Grande Parade du jazz à Nice (1985). C'est bien oublié qu'il disparaît le 6 novembre 1994 à Los Angeles.

Le trompettiste mérite pourtant sa place dans l'élite. Une sonorité chaleureuse et douce, des phrasés d'une élégante décontraction, un goût pour les mélodies aériennes et raffinées définissent une personnalité attachante qui a su intégrer les influences successives de Miles Davis et de Chet Baker. Le technicien de l'instrument est brillant avec un sens aigu du swing et un jeu à la fois vif et précis. Le soliste pense toujours néanmoins en arrangeur et ne trouve son épanouissement personnel qu'en communion étroite avec le groupe musical qui le porte. Héritier sur ce terrain de la manière Kansas City revue par Count Basie, Shorty Rogers l'enrichit des apports de la musique contemporaine telle qu'elle se définit entre Darius Milhaud et Arnold Schönberg. Mais, quelle que soit l'audace de ses expérimentations, la science reste

Copyrighted material

chez lui aimable, et la recherche est toujours dominée par le souci de l’équilibre et le sens de la fraîcheur.

Pierre BRETON

Copyrighted material

Hawkins, Paul Bley, Henry Grimes, Bob Cranshaw, Roy McCurdy (1963), *Now's the Time*, avec Herbie Hancock, Ron Carter, Roy McCurdy, Bob Cranshaw et Thad Jones (1964), *Sonny Rollins On Impulse !*, avec Ray Bryant, Walter Booker et Mickey Roker (1965), *East Broadway Run Down*, avec Elvin Jones, Freddie Hubbard et Jimmy Garrison (1966).

En pleine possession de ses moyens techniques et musicaux, Sonny Rollins s'enferme une seconde fois dans la solitude et cesse de se produire (1968-1971). Désormais, périodes de retraite et retours sur scène vont régulièrement alterner. On peut l'applaudir au festival de jazz de Montreux en 1974, à San Francisco en 1978. Il est sollicité par les Rolling Stones (*Tattoo You*, enregistré à Los Angeles en 1980) et le guitariste électrique Pat Metheny (*Dream Teams*, 1983). Dans les studios, il enregistre avec Tony Williams (*Easy Living*, 1977), McCoy Tyner (*Milestone Jazzstars*, 1978), Stanley Clarke (*Love At First Sight*, 1980), Jack DeJohnette (*Reel Life*, 1982) et il retrouve Tommy Flanagan (*Silver City*, 1995)... Robert Mugge lui consacre en 1998 un documentaire fort pertinemment intitulé *Saxophone Colossus*.

Quels que soient les tours et détours d'un parcours agité par des tendances esthétiques opposées, la personnalité de Sonny Rollins a la solidité d'un bloc de granit. La fermeté du phrasé, la puissance d'une sonorité dense et volumineuse héritée de Coleman Hawkins, la robustesse de ses constructions musicales, un style âpre, viril, dépourvu de toute trace de sentimentalité signalent dans tous les univers l'évidence de son propre génie. Ne pouvant rivaliser avec la volubilité aérienne d'un Charlie Parker, il s'exprime avec la même liberté dans d'intrépides improvisations qui jouent plus sur les développements harmoniques que sur les joliesses mélodiques. Sonny Rollins vit avec intensité l'instant présent. À une joie

Copyrighted material

jeune saxophoniste Eric Barret. Il réunit de 1986 à 1993 un quartette entièrement italien – composé du trompettiste Paolo Fresu, du pianiste Franco d'Andrea et du contrebassiste Furio di Castri –, avec lequel il enregistre les albums *Ritual* (1988), *To be Ornette to be* (1989), *Dreams and Waters* (1991), *Non dimenticar* (1993). En 1995, un nouveau trio avec le clarinettiste et saxophoniste Louis Sclavis et Henri Texier voit le jour. Les trois musiciens publieront une série d'albums remarquée – *Carnets de route* (1995), *Suite africaine* (1999), *African Flashback* (2005) –, tout emplie des souvenirs sonores ramenés de leurs périples en Afrique centrale. Aldo Romano anime un quintette nommé Because of Bechet, qui rassemble Emmanuel Bex, Olivier Sens (orgue), Francesco Bearzatti, Emanuele Cisi (saxophones). En 2004, il dédie à son ami Claude Nougaro, sous le titre de *Threesome*, un disque réalisé avec le pianiste Danilo Rea et le contrebassiste Rémi Vignolo. En 2006 paraît *Aldo Romano chante*, un album qui illustre les capacités vocales du batteur, manifestes dès l'aventure de Total Issue.

Artiste éclectique, Aldo Romano a su encadrer la spontanéité et l'imagination qui ont fait de lui l'un des batteurs les plus recherchés du free jazz finissant. Après avoir épuisé tous les poisons de l'ivresse parfois solitaire qui naît de la liberté sans limite, il s'oriente vers des formes plus éprouvées : formule classique du trio, recours fréquents aux standards des années 1950. Il ne s'agit pas d'une subite capitulation devant un académisme triomphant mais bien d'un sincère retour aux sources. Avec un goût permanent de l'exotisme et un mépris affirmé des frontières esthétiques, le jeu dynamique et coloré d'Aldo Romano trace une voie nouvelle en s'ouvrant aux rythmes de la planète tout entière.

Pierre BRETON

Copyrighted material

ROUSE CHARLIE (1924-1988)

Charlie Rouse fait partie de ces excellents musiciens qui, pour n'avoir pas bouleversé les fondements mêmes du jazz, sombrent trop rapidement dans un injuste oubli. On ne vit pas impunément à l'ombre des géants. Surtout quand celui dont il est question s'appelle Thelonious Sphere Monk.

Charles Rouse naît à Washington en 1924. Son enfance et les circonstances de son apprentissage de la musique restent très largement inconnues. C'est dans les grands orchestres que, armé de son saxophone ténor, il commence à vingt ans sa carrière. On le remarque parmi les pupitres des formations de Billy Eckstine (1944), Dizzy Gillespie (1945), Duke Ellington (1949-1950) et Count Basie (1950). Suit une longue période de travail indépendant dans les studios et les clubs de New York. À la fin des années1950, il appartient au Combo de Bennie Green, fonde avec Julius Watkins l'ensemble The Jazz Modes et joue avec Buddy Rich. 1959 est l'année où il rencontre Thelonious Monk, à qui il consacrera — de 1959 à 1970 — plus de dix ans de sa vie musicale. Dans de très nombreux enregistrements, il apparaît aux côtés de celui qui reste l'un des plus passionnants musiciens de l'après-guerre, notamment dans *Brilliance*. À l'homme et à sa musique, Charlie Rouse dédie toute l'évidence de ses dons et de son talent, acceptant d'y noyer une personnalité, pourtant très attachante, au point de ne pouvoir s'exprimer dans un autre langage. Quand, en 1982, sur la fin de sa carrière, il fonde avec Kenny Barron, Buster Williams et Ben Riley un dernier groupe, c'est une fois encore pour défendre et illustrer la musique de l'inimitable Monk. Faut-il alors s'étonner qu'il ait

Copyrighted material

choisi de se baptiser « Sphere », de l'étrange deuxième prénom du mystérieux musicien ? Le style naturel de Charlie Rouse se situe dans la lignée de Ben Webster et de Coleman Hawkins. Le tempérament est généreux, la sonorité pleine. Son jeu reste cependant fondamentalement marqué par l'influence indélébile du hard bop. Coloriste et improvisateur de talent, Charlie Rouse aurait certes mérité d'être mieux reconnu par les amateurs de son temps. C'est pourtant comme compagnon de Thelonious Monk qu'il est entré dans l'histoire du jazz. N'ayons pas trop de regrets : bien des titres de gloire pâlissent à côté de celui-là !

Pierre BRETON

Copyrighted material

RUGULO PETE (1915-2011)

Compositeur, arrangeur et chef d'orchestre américain d'origine italienne, Pete Rugolo a contribué à l'émergence du jazz « progressiste » du célèbre big band de Stan Kenton, lui conférant un style emphatique mais audacieux, émaillé de dissonances éclatantes. « Nombre de ses partitions contribuèrent à établir le style de Stan Kenton (*Artistry in Rhythm*, *Artistry in Percussion*...), sans échapper toujours à la grandiloquence » (Xavier Prévost). Pete Rugolo a par ailleurs produit de très importants albums de jazz, et a composé les bandes originales de nombreux films et séries télévisées, parmi lesquelles celle de *The Fugitive* (1963-1967, *Le Fugitif*).

Pietro Rugulo naît le 25 décembre 1915, à San Piero Patti, en Sicile. Son père, qui joue du cor baryton, décide cinq ans plus tard d'émigrer avec sa famille aux États-Unis. Le jeune garçon apprend lui aussi le cor, puis étudie au Mills College d'Oakland, en Californie, sous la férule de Darius Milhaud et de Béla Bartók. Après avoir servi dans l'U.S. Army, il compose entre 1945 et 1949 plus d'une centaine d'arrangements pour le big band de Stan Kenton. Engagé par la firme discographique Capitol en 1949, puis par Mercury en 1957, il produit ou réalise les arrangements d'albums de Dinah Washington, Nat King Cole, June Christy, notamment. Il supervise également des enregistrements du sextette de Lennie Tristano, dont certains préfigurent l'esthétique du free jazz, ainsi que les trois 78-tours historiques du nonette de Miles Davis rassemblés par Capitol sous le titre *Birth of the Cool*, et qui regroupent des plages enregistrées en 1949 et 1950. Pete Rugolo

Copyrighted material

dirige également son propre ensemble, avec lequel il grave des albums. Le magazine *Down Beat* le nomme cinq fois meilleur arrangeur de l'année entre 1947 et 1954. Pete Rugolo meurt le 16 octobre 2011, à Sherman Oaks, en Californie.

John LITWEILER

Copyrighted material

réputation de génie légendaire mais maudit : introverti, pessimiste, désespéré, terriblement romantique. Rush enregistre encore quelques beaux titres pour les labels Chess et Duke puis, à partir de 1966, traverse une longue éclipse, entrecoupée de quelques très rares albums, bien décevants à l'exception de *Right Place, Wrong Time*, enregistré en 1971 mais qui ne paraîtra qu'en 1976. Ses apparitions en public, notamment en Europe, ne sont guère en sa faveur : instable et impulsif, il lui arrive souvent de bâcler son concert, voire de quitter brusquement une tournée. Mais ses anciens disques ne cessent d'être réédités et de trouver de nouveaux amateurs. Parallèlement, Otis ne cesse de développer son jeu de guitare, incorpore à sa manière moelleuse et évocatrice de nombreux aspects des styles de Kenny Burrell, Wes Montgomery ou Albert King, au point d'être considéré comme leur guitariste favori par Duane Allman, Eric Clapton ou Mick Taylor.

Durant les années 1990, certains producteurs tentent d'en faire une vedette du rock à la manière de ce qu'avait réussi son vieux rival Buddy Guy, mais Otis n'est pas du tout malléable et se révèle incapable de se plier à quelque mode que ce soit. Et les deux albums enregistrés à cet effet (*Ain't Enough Comin' In*, 1994 ; *Any Place I'm Going*, 1998), qui sont réussis, le présentent comme un bluesman éternel et un guitariste hors pair dans le blues moderne.

Sa magnifique œuvre pour Cobra est intégralement disponible sur *The Essential Otis Rush : The Classic Cobra Recordings 1956-1958* (Varese Records).

Gérard HERZHAFT

Copyrighted material

enregistre à la tête d'un sextette qui réunit trois disciples de Lennie Tristano – Billy Bauer, Sal Mosca, Arnold Fishkin –, Miles Davis et Max Roach. Après plusieurs années de maturation, Russell publie en 1953, sous le titre de *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization* (LCCOTO, que l'on pourrait traduire par « Concept chromatique lydien d'organisation tonale »), une thèse qui servira de base à ses travaux ultérieurs et aux aventures modales de John Coltrane et de Miles Davis : s'inspirant du mode ecclésiastique médiéval éponyme, George Russell se libère des pesanteurs de l'harmonie traditionnelle et conduit ses pas aux frontières de l'atonalité.

Il anime un sextette – le Jazz Workshop, surnommé Small-tet –, où l'on distingue Bill Evans, Art Farmer, Milt Hinton ou Paul Motian et enregistre avec cet ensemble *The Jazz Workshop* en 1956. Trois ans plus tard paraît *New York, N.Y.*, vaste poème orchestral pour une grande formation qui réunit notamment Bill Evans, Max Roach, John Coltrane, Milt Hinton, Bob Brookmeyer, Art Farmer, Phil Woods, Al Cohn, Benny Golson et le chanteur Jon Hendricks. En 1958 et 1959, il enseigne à l'école d'été de jazz de Lennox (Massachusetts). En 1960, il forme un nouveau sextette – avec Dave Young, Al Kiger, David Baker, Chuck Israels et Joe Hunt –, qui se produira, à New York, dans les clubs mais aussi au Museum of Modern Art et au Lincoln Center. Parmi les enregistrements marquants de cette période, il faut citer *Jazz in the Space Age* (1960), où Russell organise le dialogue des pianos de Bill Evans et de Paul Bley, *Stratusphunk* (1960) et *George Russell Sextet in K.C.* (1961), avec la présence de Don Ellis. Ce dernier, rejoint par Eric Dolphy, David Baker, Joe Hunt et Steve Swallow, le retrouve pour signer, en 1961, un album notable d'avant-garde, *Ezz-thetics*.

Copyrighted material

symphonies achevées, la *Sixième*, dite « de la liberté » (1940-1941), dont le final avec chœur reprend le texte du poème de Chamisso : *Esclaves*. Dans son pays natal, pendant toute la période communiste, la propagande a fait essentiellement connaître la dernière part de sa création, qui touche son activité de militant, Karel Ančerl enregistrant le monumental oratorio, pour quatre soli, trois chœurs et une imposante harmonie, qui met en musique le *Manifeste du Parti communiste* de Marx et Engels. En 1962, on découvre à Moscou un lot de manuscrits que Schulhoff avait apportés lors de son séjour de 1940. Mais il faudra attendre 1980 pour que le musicologue suisse Walter Labhart attire l'attention du violoniste letton Gidon Kremer sur ces partitions, qui seront jouées lors des sessions des années 1986-1990 du festival de Lockenhaus. Dans le domaine de la musique de chambre, Schulhoff avait remporté de nombreux succès au cours de manifestations spécialisées en musique moderne (festival de Donaueschingen) ou dans le répertoire traditionnel programmé à Salzbourg, Prague, Venise, Oxford... Ses *Cinq Pièces*, pour quatuor à cordes, dédiées à Darius Milhaud, ont été créées au festival de Salzbourg de 1923. Son *Quatuor n^{o} 1* (on a depuis lors identifié un quatuor de jeunesse) fut donné au festival de Venise le 3 septembre 1925 par le Quatuor Zika. Il comporte une première synthèse des influences qui ont marqué son auteur. Les références aux formes classiques viennent de l'exemple du Schönberg resté dans la tradition de Bach et de Beethoven. Le *Duo* pour violon et violoncelle, achevé à Prague le 5 février 1925, est dédié au « *Mistru LeošíJanáčkovi z hluboké ucty* » (au « Maître Leoš Janáček en signe de profond respect »). L'influence du compositeur morave est évidente dans cette partition dont l'allegro giocoso second, *zingaresca*, se veut une danse pleine d'entrain et de passion, mais dont les mouvements extrêmes établissent un dialogue opposant moments de méditation et

Copyrighted material

d’excitation, à la manière des musiciens tsiganes chers à Brahms. Programmé à Donaueschingen pour le festival de 1925, ce *Duo* sera finalement donné à Prague par Stanislav Novák et Maurits Frank le 30 octobre. La *Sonate pour violon seul*, qui peut être comparée à celle d’Alois Hába, fut écrite en janvier 1927 à Londres et à Paris, alors que son auteur était en tournée de concerts. Elle est dédiée au violoniste français Georges Mall, mais seul Richard Zika, le premier violon du quatuor qui porte son nom, puis du Quatuor Ondříček, est connu pour avoir mis ces pages particulièrement exigeantes à son répertoire. Un de ses premiers admirateurs fut le grand compositeur-chef d’orchestre autrichien Alexander von Zemlinsky, alors directeur du Deutsches Landestheater de Prague.

Ainsi, en 1928, Schulhoff est au faîte de sa gloire. Partageant son temps entre différentes villes allemandes (Berlin, Dresde, Leipzig) et tchèques (Prague et Brno), il est un des animateurs les plus généreux et désintéressés de l’Europe culturelle de l’époque. La crise de 1929 puis l’avènement du nazisme vont l’isoler. Il devient suspect auprès des autorités tchécoslovaques, qui n’apprécient guère cet avant-gardiste progermanique, et il perd ses amis allemands, peintres et poètes, poursuivis par les sbires de Goebbels. Sa carrière de pianiste périclite. Il devient rédacteur à la Radio tchèque, de Prague, puis d’Ostrava. Militant communiste, il prend la nationalité soviétique en 1939, mais est arrêté au lendemain de la dénonciation du pacte germano-soviétique et interné à Würzburg, en Bavière, où il meurt du typhus le 18 août 1942, malgré les soins de son fils, médecin, emprisonné comme lui.

Pierre-É. BARBIER

Copyrighted material

SHANK BUD (1926-2009)

Méconnu – comme beaucoup d'autres jazzmen, dont les qualités professionnelles sont monopolisées par les studios –, le saxophoniste alto et flûtiste américain Bud Shank reste l'un des plus remarquables tenants du style West Coast et un persuasif avocat des émois feutrés du cool. Technicien accompli et recherché, il a su en outre anticiper l'évolution du goût vers l'alliance du jazz avec les musiques du monde et se révéler un improvisateur subtil et original.

Clifford Everett Shank, Jr., naît le 27 mai 1926 à Dayton (Ohio). Il apprend très tôt la clarinette, les saxophones alto et ténor ainsi que la flûte. Il joue au sein de l'orchestre de Charlie Barnet en 1947 et en 1948 ; c'est à cette époque qu'il abandonne le saxophone ténor au profit de l'alto, et il emprunte bien vite les voies sonores et esthétiques ouvertes par Shelly Manne et Miles Davis. Il joue de la flûte et de l'alto au sein de l'aventureux très grand orchestre de Stan Kenton nommé Innovations In Modern Music (1950-1951), tout en se produisant avec Alvino Rey et Art Mooney. En 1952, Bud Shank se fixe dans la région de Los Angeles, où il devient un des protagonistes du jazz West Coast. Il commence une durable association avec les Lighthouse All Stars, groupe qu'anime le contrebassiste Howard Rumsey. Il s'y distingue en organisant dans ce cadre, avec Bob Cooper, un très inhabituel duo flûte-hautbois qui obtient en 1954 un indéniable succès public. Après avoir quitté les Lighthouse All Stars à la fin de 1955, il fonde, avec le pianiste Claude Williamson, son propre quartette, qu'il fait applaudir en Europe et en Afrique du Sud (mars-juin 1958). Il s'associe au guitariste brésilien Laurindo Almeida et s'intéresse, précédant de

Copyrighted material

peu Stan Getz, à la fusion du jazz et des musiques brésiliennes – samba et bossa nova (*Holiday in Brazil*, 1958 ; *Latin Contrasts*, 1958).

Au début des années 1960, il constitue, autour du trompettiste Carmell Jones, un quintette personnel. Il se produit avec l'interprète de bossa nova Sergio Mendes, se laisse fasciner par le Japon, avec le joueur de *koto* Kimio Eto, et par l'Inde traditionnelle et les sortilèges de Ravi Shankar au *sitār*. C'est alors qu'il abandonne la scène pour se consacrer au studio. Pendant une quinzaine d'années, le monde de la variété et de la musique de film va monopoliser la sûreté absolue de sa technique, un swing tranquille et détendu ainsi qu'une sonorité d'une remarquable limpidité. Il contribue, avec un mémorable solo de flûte, au succès mondial de l'album *California Dreamin'* du groupe pop The Mamas and the Papas (1966). En 1974, il forme, avec Laurindo Almeida, le contrebassiste Ray Brown et le batteur Chuck Flores (qui cédera rapidement sa place à Shelly Manne, lui-même remplacé par Jeff Hamilton en 1978), L.A. Four, formation qui balance entre cool et bop mâtiné de samba et de bossa nova (*The L.A. Four Scores !*, 1975). Il côtoie à cette époque Chet Baker, Joe Zawinul, Jimmy Giuffre, Albert Mangelsdorff, Bob Brookmeyer, Sergio Mendes, Hampton Hawes, Jimmy Rowles, Bobby Shew. Shorty Rogers le choisit pour accompagner en 1982 son retour sous les projecteurs avec les West Coast Giants. Il collabore avec plusieurs formations symphoniques et grave en 1985 le *Concerto pour saxophone alto et orchestre de jazz* de Manny Albam. Il s'établit à Port Townsend, dans l'État de Washington, où il fonde en 1984 le Bud Shank Jazz Workshop. Malgré de sérieux soucis pulmonaires – il cesse de jouer de la flûte au milieu des années 1980 pour se consacrer exclusivement au saxophone alto –, il continuera d'enregistrer jusqu'en 2006. Il meurt le 2 avril 2009 à Tucson (Arizona).

Copyrighted material

Au-delà de la grâce de ses prestations à la flûte – il est, avec Hubert Laws, l'un des rares jazzmen spécialistes de cet instrument –, Bud Shank s'est affirmé, au saxophone alto et, plus accessoirement, au saxophone baryton, comme un descendant direct de Zoot Sims et d'Art Pepper. Desservi auprès de nombreux amateurs par le mélange des genres qu'il a pratiqués, l'interprète mérite bien mieux que l'intérêt distant qui lui est réservé. Grâce au contrôle absolu de la souplesse de son phrasé et au charme prenant d'une sonorité sensuelle, il enchaîne de courts fragments mélodiques avec une fluidité idéale. Sous une apparente décontraction, à mille lieues des déchirements et des violences qui ont agité la musique de sa génération, l'improvisateur pétille d'invention et d'intelligence.

Pierre BRETON

Copyrighted material

SHAW ARTIE (1910-2004)

Mêlant sans complexe aucun ni souci de cohérence romances doucereuses et musique savante, danses populaires et expériences jazziques avancées, Artie Shaw, célèbre comme clarinettiste, réussit à séduire un très vaste public américain, moins attaché que les amateurs européens à la séparation stricte des genres. Son franc-parler lui vaudra de nombreuses invitations dans les shows télévisés ; son charme irrésistible fera des ravages : huit mariages, huit divorces ! Ce personnage haut en couleur s'est illustré à la tête de formations orchestrales autant que sur les écrans et dans les librairies.

Arthur Jacob Arshawsky naît à New York le 23 mai 1910 dans une famille fraîchement immigrée d'Europe centrale. Il grandit à New Haven (Connecticut) et commence son éducation musicale avec des musiciens locaux. En 1925, il entre comme saxophone alto dans l'orchestre de danse de Johnny Cavallaro. C'est au cours de l'une de ses tournées qu'il choisit en 1926 la clarinette comme instrument principal et opte pour un nom de scène raccourci : Artie Shaw. Sa réputation d'arrangeur et de directeur musical s'affirme. Il rejoint le big band d'Irving Aaronson, avec lequel il arrive à New York en 1929. Willie « The Lion » Smith exerce une profonde influence sur ses conceptions musicales, qui s'enrichissent de la découverte des harmonies de Debussy et des rythmes de Stravinski.

Actif musicien de studio, il joue pour la radio au sein de divers ensembles, dont celui de Paul Whiteman. Il abandonne pourtant la musique et se retire dans une ferme pour se consacrer à la littérature

Copyrighted material

(1934-1935). Il reparaît sur scène en 1936 avec un petit groupe, noyau d'un orchestre de danse aux effectifs élargis qui se produira sans grand succès jusqu'en mars 1937. Un mois plus tard, il rebondit avec un groupe instrumental, obtenant sa première grande réussite en enregistrant une mélodie de Cole Porter, *Begin the Beguine* (1938). La formation atteint son apogée avec des batteurs comme Buddy Rich ou la chanteuse Billie Holiday (mars-novembre 1938). Artie Shaw se pose en rival de Benny Goodman. Il abandonne alors l'orchestre, dédaigne un engagement rémunérateur à l'Old Gold Radio Show et part s'installer à Mexico. Il revient sous les projecteurs de l'actualité à la tête d'un orchestre de studio augmenté d'une importante section de cordes et enregistre son deuxième grand succès, *Frenesi* (1940). Dans la foulée, il crée une petite formation dénommée Gramercy Five, qui présente l'originalité d'accueillir le clavecin de Johnny Guarnieri. Il enregistre avec elle l'une de ses compositions les plus célèbres, *Summit Ridge Drive* (1940).

En 1942, il s'engage dans l'U.S. Navy et poursuit, sur un dragueur de mines dans le Pacifique, son métier de musicien. Rendu à la vie civile, il fonde en 1944 celle de ses formations qui puise le plus profondément aux sources du jazz. On y rencontre en effet Roy Eldridge, Herbie Stewart, Dodo Marmarosa et Barney Kessel. Sa version de *Little Jazz* reste un classique (1945). Il conduit ensuite divers groupes de qualité variable et reconstitue une forme modernisée du Gramercy Five (1953-1954). À la fin des années 1960, il se reconvertit en producteur de films et de pièces de théâtre. Retiré à Lakeville (Connecticut), il ne se mêle plus guère au monde musical. On peut l'entendre encore cependant au Half Note de New York avec un ensemble de dix-huit musiciens (1985) et à Londres, où il dirige, en 1992, son *Concerto pour clarinette*, composé en 1940. Il laisse une autobiographie, *The Trouble with Cinderella : an*

Copyrighted material

Montgomery (*George Shearing and the Montgomery Brothers*, 1961) ou Nat King Cole (*Nat King Cole Sings / George Shearing Plays*, 1962). Sur les centaines de thèmes dont il est l'auteur, le standard de jazz *Lullaby of Birdland*, composé en 1952 en hommage au célèbre club de jazz new-yorkais éponyme, constitue son plus grand succès.

À partir de 1979, George Shearing se produit pour l'essentiel comme pianiste soliste, souvent accompagné toutefois par un bassiste. Il lui arrive également de s'associer à d'autres artistes, comme le guitariste Jim Hall ou encore le chanteur Mel Tormé. Shearing ne dédaigne pas non plus quelques incursions dans le répertoire classique.

Son autobiographie, *Lullaby of Birdland*, co-écrite avec Alyn Shipton, est publiée en 2004 (Continuum, New York). En 2007, George Shearing est fait chevalier par la reine Elizabeth II d'Angleterre. Il meurt le 14 février 2011, à New York.

John LITWEILER

Copyrighted material

SHEPP ARCHIE (1937-)

Introduction

À partir des années 1963-1965, le saxophoniste et multi-instrumentiste américain Archie Shepp a toujours été à la pointe la plus avancée du jazz. Encore jeune, il était reconnu comme un des principaux représentants de la deuxième génération du free jazz, que lui et ses amis préféraient nommer « New Thing », afin de mieux marquer la rupture avec les connotations d'un mot – jazz –, qu'ils rejetaient. Sa longue carrière, qui s'est déroulée en grande partie en Europe, témoigne d'une recherche permanente, et d'un refus constant des conventions, même si son goût pour les rencontres musicales les plus diverses a pu, à l'occasion, brouiller sa perception (enregistrements avec Chico Hamilton, concerts avec Chet Baker, concert et disque avec un rappeur).

Un son aisément reconnaissable, abrupt mais exprimant une forme de lyrisme qui lui est propre, un jeu savant sur les contrastes et les écarts harmoniques, la fougue caractéristique des débuts du free new-yorkais servent un discours à l'expressivité fiévreuse et véhémente. Son style est fait aussi d'ellipses, de sous-entendus, d'instants concis, quasi élégiaques. Ses premiers disques, avec Cecil Taylor puis au sein du New York Contemporary Five aux côtés de Don Cherry et John Tchicai, révèlent une subtile influence de Sonny Rollins mêlée à celle, inévitable, de John Coltrane, dont l'itinéraire va stimuler et encourager les nouveaux musiciens. Mais Shepp entretient un dialogue permanent avec toute la tradition du saxophone ténor – de Ben Webster à Dexter Gordon –, et il reprend

Copyrighted material

l’héritage des sons « impurs », non orthodoxes, du répertoire propre au jazz : *growl* (grognement), glissando, effets de souffle, dissonances, stridences des chanteurs et saxophonistes de rhythm and blues (*blues shouters*), irrévérences des premiers boppers...

• Ballade en noir

Né en Floride – à Fort Lauderdale, le 24 mai 1937 – mais éduqué à Philadelphie où, à la fin des années 1950, de nombreux jeunes se passionnent avec lui pour une musique qui dessine leur avenir, Archie Vernon Shepp pratique plusieurs types de saxophone et le piano. Toutefois, c’est vers le théâtre qu’il s’oriente d’abord, comme acteur et auteur – il a écrit plusieurs pièces, parmi lesquelles *The Communist* (1965) et *Juneburg Graduates Tonight* (1967). Et il participera à des créations associant musique et textes : *Lady Day. A Musical Tragedy* (1972), un spectacle consacré à la vie de Billie Holiday, écrit par Aishah Rahman (c’est le spectacle qui révèlera à certains observateurs les similitudes entre la voix, cassée, voilée, de la célèbre chanteuse et la sonorité propre à Shepp), ou *Black Ballad* (1991), mis en scène à Paris par Frank Cassenti avec Shepp et des artistes africains. Si ses vœux de spectacle total ont rarement été réalisés, on lui doit des textes, des blues, des harangues et des poèmes qui étayent des compositions et des improvisations musicales orientées vers l’histoire, les drames et les révoltes des « Américains africains » (selon son expression). Shepp a toujours associé liberté musicale et volonté de témoigner et de militer, dès sa période Impulse !, le premier éditeur important à avoir misé sur la nouvelle vague du jazz, auprès duquel il a été introduit par Coltrane. *Rufus* (1963), sur le lynchage, *Malcolm, Malcolm, semper Malcolm* (1965), hommage à Malcolm X enregistré quelques mois après l’assassinat du militant afro-américain, ou encore *On this Night* (1965), sur W.E.B. DuBois et les luttes pour l’émancipation noire,

Copyrighted material

sont des exemples caractéristiques de cette fusion, démarche qui se prolongera selon diverses références, grandes figures de sa communauté ou tragiques évènements, comme des émeutes dans une prison (la suite *Attica Blues*, enregistrée en 1972, reprise en 1979 avec son Attica Blues Big Band de trente musiciens). Chez Archie Shepp, le verbal et le musical constituent une forme unique.

Sa production témoigne d'une constante créativité, fondée sur une sorte de dialectique propre entre ruptures et continuités. L'esthétique du cri, qu'il partage avec les autres musiciens de la New Thing, est confrontée dans ses premiers disques à un cadre plus policé en termes d'orchestration et de rythmiques – mais réservant toujours des contrastes : nappes sonores du vibraphone de Bobby Hutcherson le long du solo de Shepp dans *Le Matin des Noirs* (1965, dans *New Thing At Newport*), arrangements pour cuivres de *Hambone* (*Fire Music*, 1965), subversion d'un succès commercial comme *The Girl From Ipanema* (*Fire Music*), hommage à Duke Ellington dans ses diverses versions du dissonant *Prelude To A Kiss* ou de *Sophisticated Lady* (*The Way Ahead*, 1968), recours à une soprano classique (comme Ellington l'avait fait en 1947) pour *On this Night*, violence du saxophone ténor sur une base *bluesy* traditionnelle dans *The Stroller* (*The Way Ahead*), orchestration rhythm and blues du disque *For Losers* (1968), polyrythmies de *The Magic Of Ju-Ju* (1967) – ou encore l'odyssée gospel-blues-marche de fanfare du tumultueux, voire colérique *Portrait of Robert Thompson* (dans l'album *Mama Too Tight*), qui sonne en 1966 comme un véritable manifeste pour celui qui avait déjà été invité par Coltrane pour un autre manifeste, *Ascension*, où le maître signifiait son adhésion à la nouvelle musique.

• The Cry Of My People

Copyrighted material

Sans constituer un tournant, *The Magic of Ju-Ju* symbolise l'intérêt croissant d'Archie Shepp pour l'Afrique, qu'il concrétise en juillet 1969 lorsque l'occasion lui est offerte de participer au festival Pan-Africain d'Alger, événement musical et politique auquel étaient conviés les Black Panthers au même titre que les mouvements de libération des pays encore en lutte sur le continent. Un de ses concerts a été enregistré, celui où il improvise en compagnie de musiciens sahariens, expérience à laquelle il donnera des suites, notamment avec les musiciens Gnawa de Tanger. L'été de 1969 est une saison parisienne, Archie Shepp multiplie les séances d'enregistrement avec les musiciens free (onze pour Shepp sur le seul mois d'août 1969, dont les albums *Blasé* et *Mama Rose*, et plusieurs sessions en forme de jam session ou d'improvisation collective). Souffrant parfois d'une préparation insuffisante et devenues confuses dans l'attribution des droits artistiques, elles ne sont guère prisées par Shepp ; en outre, ce sont ces opérations européennes qui lui ont fait perdre son contrat avec Impulse ! ; en revanche elles ont contribué à sa (relative) popularité sur l'Ancien Continent. Fidèle à des principes remontant au New York des années 1960, où il était un des organisateurs de groupes d'artistes autogérés, c'est à Paris qu'il a créé son propre label, ArchieBall.

La discographie d'Archie Shepp est abondante et son apparente diversité ne peut annihiler la fermeté d'un musicien qui n'a rien de versatile. On y trouve de précieux enregistrements faits en concert – au festival de Montreux (1975), à Paris (*Live At The Totem* et *Attica Blues Big Band* en 1979) – et les preuves de son ouverture, de sa volonté d'approfondir les liens, voire les oppositions entre cultures et styles à l'intérieur de l'univers du jazz et de l'histoire des Noirs : rencontre avec l'orchestre sud-africain Brotherhood Of Breath de Chris McGregor, hommages à de grands devanciers comme Sidney Bechet et Charlie Parker. Et de nombreux duos ; lui

Copyrighted material

qui ne sollicitait que rarement les pianistes dans ses enregistrements des années 1960 multiplie les rencontres : Horace Parlan (six entre 1977 et 1988), Siegfried Kessler, Mal Waldron, Dollar Brand (Abdullah Ibrahim). Le principe du duo permet à Archie Shepp non seulement un dialogue fructueux, mais l'exploration des structures musicales, tâche qu'il a poursuivie avec des percussionnistes comme Max Roach (*The Long March*, 1979), des contrebassistes, et des chanteurs, en particulier Jeanne Lee (1969 et 1984) et Annette Lowman dans un célèbre *Lover Man* (1988).

S'il reconnaît volontiers que sa volumineuse discographie n'a pas que des raisons strictement artistiques, Archie Shepp n'en a pas moins constitué une œuvre considérable, représentative du jazz contemporain le plus riche et le mieux ancré dans les courants essentiels de cette culture, énergiquement novatrice. Reconnu, en France notamment, où il semble s'être fixé à l'âge de soixante ans, comme un véritable homme de culture, plusieurs films documentaires lui ont été consacrés, et il a enseigné dans une université du Massachusetts de 1971 à 2001. Il est aussi, de tous les musiciens free, celui qui, par sa pédagogie et son souci permanent de références au patrimoine afro-américain, est le mieux apprécié des amateurs de jazz qui se sont montrés rebelles aux innovations de son temps.

Daniel SAUVAGET

Bibliographie

D. N. Baker, L. M. Belt & H. C. Hudson dir., *The Black Composer Speaks*, Scarecrow Press, Metuchen (N.J.), 1978
P. Carles & J.-L. Comolli, *Free Jazz/Black Power*, Champ libre, Paris, 1971, nouv. éd. Gallimard, Paris, 2000
J. Denis, « Archie Shepp : mes années Impulse ! », in *Jazzman*, n° 34, 1998

Copyrighted material

SHINES JOHNNY (1915-1992)

Un des grands maîtres du Delta blues et un des créateurs du Chicago blues électrique, Johnny Shines ne connaîtra que tardivement la notoriété. Il naît à Frayser, dans le Tennessee, le 26 avril 1915. Guitariste et chanteur de rues dans le Delta puis à Memphis, Shines est durant deux ans associé avec Robert Johnson, en compagnie duquel il parcourt le Sud. Cette association marquera durablement son blues, notamment son jeu de guitare au bottleneck, même si Shines prétendra toujours avoir lui-même beaucoup appris à Johnson. À la mort de ce dernier, en 1938, Johnny Shines séjourne à Saint Louis, où il côtoie le chanteur à la voix déclamatoire et presque stridente « Blind » Teddy Darby, qu'il essaiera d'imiter le reste de sa carrière.

Lorsque Johnny Shines arrive à Chicago en 1941, il est un musicien accompli. Très intelligent et sensible, doué d'un vrai sens poétique, se créant une philosophie personnelle de la vie et des hommes, Johnny compose des blues originaux aux métaphores puissantes et aux chutes finales dignes de grands écrivains. À partir de 1946, il enregistre plusieurs chefs-d'œuvre d'émotion vibrante pour de petits labels (*Ramblin', Evening Sun, Livin' in the White House, Brutal Hearted Woman)*, largement réunis sur *Evening Shuffle. The Complete J.O.B.Recordings 1952-53* (WestSide).

Mais ces disques ne se vendent guère et Shines est obligé de gagner sa vie comme ouvrier du bâtiment. Ce n'est qu'en 1965 qu'il est repéré par le producteur Sam Charters. Celui-ci lui fait enregistrer cinq titres pour sa célèbre anthologie *Chicago/The*

Copyrighted material

Blues/Today ! (Vanguard). La séance révèle brusquement Shines à un vaste public international qui le voit comme le compagnon et le continuateur de Robert Johnson, un rôle que Shines assumera brillamment tout en s'en plaignant.

Johnny entreprend enfin une carrière commerciale conforme à ses talents. Il participe à de nombreux concerts, festivals, tournées en Amérique et en Europe, fait partie des Chicago Blues All-Stars de Willie Dixon et s'affirme comme un des plus authentiques et des plus brillants bluesmen. À la fin des années 1970, il s'associe à Robert Jr. Lockwood, un autre proche de Robert Johnson, peu de temps avant d'être frappé d'une crise d'hémiplégie qui le diminue considérablement. À force de volonté, Shines réussira à remonter sur scène, souvent aidé de l'excellent guitariste David Evans. Johnny Shines meurt à Osceola (Arkansas), le 20 avril 1992.

Les nombreux albums qu'il a enregistrés, tous très bons, présentent quelques sommets, comme *Last Night's Dream* (Warner, 1968), *Johnny Shines* (Hightone,1976) ou *The Johnny Shines Blues Band* (Testament), qui apparaissent comme certains des témoignages les plus accomplis de la modernisation et de l'électrification du Delta blues.

Gérard HERZHAFT

Copyrighted material

SHORTER WAYNE (1933-)

Saxophoniste de jazz et compositeur afro-américain, né le 25 août 1933, à Newark, dans le New Jersey, Wayne Shorter est l'un des musiciens les plus influents du hard bop et du jazz modal ainsi que l'un des pionniers de la fusion jazz-rock.

Wayne Shorter étudie la musique à l'université de New York, dont il sort diplômé en 1956, puis sert pendant deux ans dans l'armée américaine. Il joue brièvement au sein du quintette d'Horace Silver en 1956 et intègre en 1958 le big band de Maynard Ferguson, avant de travailler, de 1959 à 1963, dans sa première grande formation, d'influence hard bop, les Jazz Messengers de Art Blakey (*The Big Beat*, 1960 ; *The Witch Doctor*, 1961 ; *Caravan*, 1962 ; *Free for All*, 1964). En 1964, Wayne Shorter rejoint le quintette de Miles Davis en tant que saxophoniste ténor. Il est ainsi le témoin des premières expériences de fusion du trompettiste. Passé au saxophone soprano, il quitte cette formation en 1970. Il aura participé aux albums *E.S.P.* (1965), *Miles Smiles* (1966), *Sorcerer* (1967), *Nefertiti* (1967), *In a Silent Way* (1969), *Bitches Brew* (1969).

Durant les années 1970 et une grande partie de la décennie suivante, Wayne Shorter dirige Weather Report, qu'il a fondé avec le claviériste Joe Zawinul ; ce groupe de fusion se livre à de nombreuses expérimentations sur les couleurs sonores, souvent inhabituelles. Wayne Shorter revient fréquemment au saxophone ténor et, par la suite, il dirigera ses propres groupes de fusion. Après une pause dans ses activités musicales au début des années 1990 et

Copyrighted material

un long silence discographique, Wayne Shorter enregistre *High Life* (1994), album orchestral ambitieux dont le succès auprès de la critique sera mitigé. Le saxophoniste reforme son groupe de jeunesse et est invité à jouer, dans les années 1990 et 2000, aux côtés de nombreux autres artistes.

Les improvisations de Wayne Shorter se caractérisent toujours par une grande sophistication harmonique et rythmique. Ses solos de jeunesse au saxophone ténor, inspirés par Sonny Rollins, révèlent une rare unité formelle reposant sur des techniques d'improvisation thématique, souvent teintée de notes dramatiques et humoristiques, comme dans les titres *Afrique* et *High Modes*. Son style, de plus en plus lyrique, évolue vers des formes plus diffuses au milieu des années 1960, suggérant souvent une interprétation personnelle du jeu de John Coltrane. Les premières œuvres de Wayne Shorter au saxophone soprano, comme l'album *Super Nova* (1969), se distinguent par leur fluidité mélodique. Compositeur prolifique, Wayne Shorter offrira nombre de ses plus belles compositions, comme *Lester Left Town*, *Ping Pong*, *Children of the Night* ou *Footprints*, aux ensembles de Art Blakey et de Miles Davis.

Dans sa discographie comme leader, on retiendra encore : *Night Dreamer* (1964), *Juju* (1964), *Speak No Evil* (1964), *The All Seeing Eye* (1965), *Schizophrenia* (1967), *Odyssey of Iska* (1970), *Native Dancer* (1974), *Atlantis* (1985). Avec Weather Report, on mentionnera : *Weather Report* (1971), *Mysterious Traveller* (1974), *Tale Spinnin'* (1975), *Heavy Weather* (1976), *Mr. Gone* (1978), *Night Passage* (1980), *Sportin' Life* (1984).

E.U.

Copyrighted material

SILVER HORACE (1928-)

Pianiste et compositeur américain de jazz, né le 2 septembre 1928 à Norwalk (Connecticut) et mort le 19 juin 2014 à la Nouvelle-Rochelle (État de New York), Horace Silver est l'une des figures majeures du courant musical des années 1950-1960 qui allait être appelé hard-bop. Ce courant, dérivé du be-bop, incorporait des éléments de rhythm and blues, de gospel et de musique latino-américaine. Au lieu de pratiquer, comme dans le be-bop, des improvisations libres sur des suites d'accords de quelques standards comme *I Got Rhythm*, *Indiana* ou *What Is This Thing Called Love ?*, le hard-bop fut marqué par un intérêt accru pour la composition de musiques originales aux structures inhabituelles.

Copyrighted material

Horace Silver. *Figure de proue du style hard bop, le pianiste américain Horace Silver donne ici un concert au festival de jazz de Newport, le 1er juillet 1957.*

Copyrighted material

Au milieu des années 1950, Horace Silver enregistre avec Stan Getz, Miles Davis et Art Blakey, et fonde avec ce dernier les Jazz Messengers, le groupe de hard-bop le plus caractéristique de cette décennie. Puis Horace Silver forme d'excellents quintettes. Au lieu que l'ensemble développe le thème uniquement au début et à la fin d'un morceau, laissant, au milieu, libre cours à des solos d'improvisation, Horace Silver écrit des passages d'ensemble positionnés entre les solos improvisés et à l'intérieur de ceux-ci. Mieux encore, il organise sa musique en utilisant des motifs d'accompagnements répétitifs plutôt que le classique *comping* (salve d'accords sporadiques et syncopés qui répondent de façon souple aux directives du soliste qui improvise). Il écrit aussi des lignes de basse pour accompagner ses figures de la main gauche au piano. Les harmonies qu'il compose pour saxophone et pour trompette, souvent des quartes et des quintes, donnent beaucoup plus d'ampleur sonore à ses quintettes qu'à la plupart des autres quintettes de be-bop. Ses solos au piano sont exceptionnellement clairs et mélodiques et il n'a pas pour habitude d'improviser de longues et complexes lignes de huit notes, comme le voulait la tradition instaurée par celui qui fut sa première influence, Bud Powell.

Son quintette le plus connu, et celui qui dure le plus longtemps (1958-1964), comprend le trompettiste Blue Mitchell et le saxophone ténor Junior Cook ; mais au fil des ans, Horace Silver fera appel à nombre d'autres musiciens exceptionnels, comme les saxophones ténors Joe Henderson et Michael Brecker, les trompettistes Art Farmer et Randy Brecker, et les batteurs Roy Brooks et Al Foster. Parmi les compositions les plus célèbres d'Horace Silver, citons *Doodlin', The Preacher, Señor Blues, Song for My Father, Sister Sadie, Nica's Dream* et *Filthy McNasty*. Son

Copyrighted material

jeu, incorporant de nombreux éléments du blues, exercera une profonde influence sur de nombreux pianistes et organistes de jazz.

E.U.

Copyrighted material

SIMONE NINA (entre 1933 et 1938-2003)

« Prêtresse de la soul », chanteuse de jazz, de variétés, de folk, porte-drapeau de la contestation noire aux États-Unis... Nina Simone a tour à tour – et souvent tous ensemble – reçu ces qualificatifs. Mais elle se définissait avant tout comme une interprète de la « musique classique noire » sans limites de frontières géographiques ou de genres. Nombre de ses compositions (comme *Flo Me La*) associent effectivement les traditions musicales des Noirs des États-Unis, de l'Afrique ou des Caraïbes. Cependant, sa solide formation de pianiste classique irrigue autant ses compositions que ses interprétations, que ce soit dans les variétés, le jazz ou la soul. En particulier, son jeu de piano très virtuose, qualifié parfois de démonstratif, est en fait riche d'emprunts à diverses œuvres classiques. Mais sa voix de contralto vibrante et expressive, aux intonations très « noires », marquées par les gospels de son enfance, transcende jusqu'aux performances les plus affectées.

Eunice Kathleen Waymon naît à Tryon, en Caroline du Nord, dans une famille de musiciens très religieux, et ses parents l'encouragent très tôt à entreprendre une formation musicale classique. Elle bénéficie d'un fonds de soutien local pour aller étudier à Asheville (Caroline du Nord) puis à la Juilliard School de New York. Elle paie ses études en donnant des cours de piano. C'est sous l'influence d'une de ses élèves, très tournée vers le jazz, qu'elle se fait embaucher en 1954 comme pianiste de jazz dans un

Copyrighted material

entière la cause féministe (avec sa composition *Four Women* et sa reprise de *My Way*).

Riche et célèbre, considérée aux États-Unis comme un talent majeur, Nina Simone va cependant dilapider ce capital au début des années 1970 par divers excès qui la conduisent à annuler des concerts ou à n'y apparaître que brièvement, refusant à l'occasion de terminer ne serait-ce qu'un seul morceau. D'innombrables difficultés, personnelles autant qu'avec le fisc, l'amènent à quitter les États-Unis pour s'installer à la Barbade puis à tenter une aventure catastrophique au Liberia. Elle se retrouve alors en Suisse puis en Grande-Bretagne, où elle réchappe de peu à une tentative de suicide.

En 1978, elle est à Paris, où sa réputation demeure intacte. Son répertoire est de plus en plus tourné vers les chansons populaires avec une reprise de *Ne me quitte pas*. Elle enregistre à nouveau, retourne vivre et jouer aux États-Unis, obtient un dernier succès avec *My Baby Just Cares for Me*, mais c'est en France, où public et critique sont les plus favorables à son talent, qu'elle vient s'installer définitivement en 1991. Elle y poursuit une vie chaotique marquée par de nombreux démêlés avec la justice, tirant sur ses voisins ou prenant la fuite après un grave accident de la route qu'elle avait provoqué.

Malgré de graves problèmes de santé les dernières années de sa vie, Nina continuera à se produire en public presque jusqu'à sa mort (survenue le 21 avril 2003, à Carry-le-Rouet, dans les Bouches-du Rhône), saluée jusque dans ses excentricités comme une des grandes divas de la musique noire américaine.

Gérard HERZHAFT

Copyrighted material

Bibliographie

N. SIMONE (avec S. CLEARY), *I Put a Spell on You. The Autobiography of Nina Simone*, Ebury Press, Londres, 1991 (trad. franç. *Ne me quittez pas*, Presses de la Renaissance, Paris, 1992).

Copyrighted material

Joe Turner et Jimmy Rushing. Il meurt à New York, le 23 mars 1985, des suites d'un cancer.

Zoot Sims ne se situe pas dans la mouvance d'un Charlie Parker, dont l'expressionnisme lui demeure largement étranger. Les maîtres qu'il s'est choisis sont, bien au contraire, Lester Young et Stan Getz. C'est dire que, malgré sa très grande virtuosité et la remarquable richesse harmonique de ses solos, Zoot Sims poursuit la quête d'une sorte de classicisme. Grâce à une sonorité des plus fluides, il décore avec souplesse de longs développements mélodiques où le swing règne en maître. Son discours, toujours pudique et équilibré, sait marier avec élégance envolée et méditation.

Pierre BRETON

Copyrighted material

Alain GERBER

Copyrighted material

SLIM HARPO (1924-1970)

Si les Rolling Stones ont choisi le nom de leur formation en hommage à Muddy Waters, leur premier vrai succès fut *I'm A King Bee* (dans l'album *The Rolling Stones*, 1964, où Mick Jagger jouait la partie d'harmonica), une reprise note à note d'un blues créé par Slim Harpo en 1957.

James Moore naît le 11 janvier 1924 dans un bayou louisianais, près de Baton Rouge. D'abord marin-pêcheur, il revient travailler à La Nouvelle-Orléans comme ouvrier dans le bâtiment. Mais James Moore, qui est aussi un grand amateur de blues, notamment des disques de Sonny Boy Williamson (Rice Miller) et de Jimmy Reed, s'essaie à l'harmonica selon leur exemple. Lorsque Reed joue à La Nouvelle-Orléans, Moore ne rate pas l'occasion de l'entendre. En 1957, il rencontre le bluesman Lightnin' Slim, qui est alors une petite vedette locale grâce aux disques de blues qu'il enregistre à Crowley (Louisiane), la capitale du riz, sous l'égide du producteur J. D. Miller. Lightnin' Slim présente Moore à Miller, qui lui fait faire un bout d'essai. Miller, catastrophé par le timbre de voix de Moore, lui enjoint de chanter à travers son nez et le rebaptise Slim Harpo.

I'm A King Bee, enregistré ce jour-là, est d'emblée un succès régional puis national. Slim Harpo s'impose comme une des vedettes des ghettos noirs avec sa voix traînante et nasillarde, un accompagnement d'une sobriété presque squelettique (une guitare qui se contente souvent de jouer quelques riffs, une basse et une batterie), l'humour débridé de compositions particulièrement bien

Copyrighted material

SMITH JIMMY (1928 ou 1925-2005)

D’autres, avant lui, se sont essayés à l’orgue électrique – puis électronique –, à commencer par Fats Waller et Count Basie qui, dès la fin des années 1930, touchent de cet instrument. Celui-ci connaîtra des stylistes originaux : Wild Bill Davis, Brother Jack McDuff, Don Patterson, Lonnie Smith, Jimmy McGriff, Johnny Hammond Smith, Marlowe Morris, Milt Buckner, Bill Doggett et même Ray Charles. Chacun a laissé sa trace mais nul ne conteste à Jimmy Smith le titre de maître absolu de l’orgue Hammond.

James Oscar Smith, Jr., naît le 8 décembre 1928 (cette année est plus probable que 1925, souvent citée) à Norristown, en Pennsylvanie. Son père, pianiste professionnel, lui met très tôt les doigts sur le clavier. Après sa démobilisation, en 1947, il se perfectionne en piano et étudie la contrebasse. Engagé à Philadelphie comme pianiste dans la formation de rhythm and blues de Don Gardner (1951-1954), il a l’occasion d’écouter Wild Bill Davis à l’orgue Hammond et, séduit par son jeu, commence en 1953 à pratiquer cet instrument. Jimmy Smith saura exploiter toutes les possibilités du célèbre modèle B-3, commercialisé en 1955 : attaques sauvages, contrastes de puissance, flexibilité du phrasé, souffle inextinguible, couleurs nouvelles...

Il commence à se produire en solo en 1954 et adopte la combinaison, inventée par son maître Davis, qui va faire sa gloire : le trio orgue, guitare et batterie. En 1956, après d’éclatants débuts au Smalls’ Paradise et au Café Bohemia de New York, il entame

Copyrighted material

une longue collaboration avec le batteur Donald Bailey (1956-1963) et entre dans l'écurie de la maison de disques Blue Note. Pour elle, il gravera jusqu'en 1963 – en compagnie d'Art Blakey, Donald Byrd, Lou Donaldson, Kenny Burrell, Lee Morgan, Jackie McLean, Stanley Turrentine... – une série d'albums qui font date : *A New Sound, A New Star : Jimmy Smith at the Organ* (1956), *A Date with Jimmy Smith* (1957), *The Sermon !* (1958), *Crazy ! Baby* (1960), *Midnight Special* (1960)... Son triomphe au festival de Newport 1957 établit sa notoriété internationale. Dès la fin des années 1950, Jimmy Smith inspire toute une génération d'organistes : Lou Bennett, Shirley Scott, Larry Young, Eddy Louiss, Georges Arvanitas... En 1962, il commence à enregistrer pour Verve, dans une veine plus commerciale, avec le grand orchestre d'Oliver Nelson : *Walk on the Wild Side* dans l'album *Bashin' : The Unpredictable Jimmy Smith* connaît un succès extraordinaire. L'année suivante, il devient l'un des principaux artistes du label, auquel il restera fidèle jusqu'en 1973. Parmi ses nouveaux partenaires figure le guitariste Wes Montgomery, avec qui il grave en 1966 *Jimmy & Wes : The Dynamic Duo* (comprenant *Down by the Riverside*) et *Further Adventures of Jimmy and Wes* (comprenant *O.G.D.*). En 1965, il a signé la bande sonore du film *La Métamorphose des cloportes* de Pierre Granier-Deferre. Au début des années 1970, il arrête les tournées et se fixe en Californie, où il dirige, à Los Angeles, son propre club de jazz.

Au début des années 1980, il reprend goût aux concerts et retrouve le chemin des studios. Avec Eddie Harris au saxophone ténor, il enregistre l'album *Keystone Korner : All the Way Live* (1981), triomphe en 1989 au Chicago Jazz Festival aux côtés de ses vieux complices Turrentine, Donaldson et Burrell. Dans les années 1990, son répertoire devient de plus en plus « œcuménique », avec un blues mâtiné de bop, de soul, de funk et même de rock ; son

Copyrighted material

album *Dot Com Blues*, enregistré en 2000, accueille ainsi B. B. King, Etta James, Keb'Mo', Taj Mahal, Phil Upchurch, Dr. John... Jimmy Smith meurt le 8 février 2005 à Scottsdale (Arizona).

Le chanteur se montre convaincant, avec quelques effets empruntés à Ray Charles, et le pianiste démonstratif, friand de formules spectaculaires. L'organiste a marqué de façon décisive l'emploi de l'instrument dans l'histoire du jazz. Il utilise le pédalier avec une grande efficacité et montre une coordination exemplaire des mains et des pieds. Son jeu à la main gauche fait preuve d'une rare complexité. Showman irrésistible, il trouve son inspiration au plus profond du blues et du gospel. Toutes les ressources du jazz soul et funky sont mises à contribution, les audaces du be-bop sont transfigurées. Avec des volées de notes répétées et frénétiques, de longues tenues planantes ou des trilles extatiques qui se brisent en cascades tumultueuses, des riffs canailles et incantatoires, des accords qui rugissent et des frappes incisives, Jimmy Smith s'impose par un swing sans limite qui nous entraîne bien au-delà des clichés du genre. Jimmy Smith réussit à être à la fois une immense vedette populaire et un grand soliste respecté par ses pairs.

Pierre BRETON

Copyrighted material

SMITH WILLIE (1893 ou 1897-1973)

Pianiste et compositeur de jazz américain (on lui doit notamment *Echoes of Spring, Relaxin', Zig Zag, Conversation on Park Avenue*), Willie Smith naît selon ses différents biographes, le 24 novembre 1893, le 23 novembre 1897 ou le 25 novembre de la même année, à Goshen, dans l'État de New York ; il débute comme professionnel à Newark en 1914.

Deux ans plus tard, il s'engage dans un régiment d'artillerie pour combattre en France : sa bravoure au feu lui vaudra le surnom de « The Lion », par lequel on le distingue de son homonyme, le saxophoniste Willie Smith. À New York, au début des années 1920, il dirige ses propres orchestres, se produit en soliste et accompagne dans les studios d'enregistrement des chanteuses de blues comme Mamie Smith. « The Lion » est à cette époque l'un des dieux vivants du style « stride ». Il a pour admirateurs, amis, ou disciples les plus grands pianistes de Harlem : James P. Johnson, Duke Ellington, Fats Waller, Count Basie, Earl Hines, Art Tatum. En avril 1935, il renregistre pour la première fois un disque sous son nom. Des tournées le conduisent, vers 1950, en Europe et en Afrique du Nord. Il écrit en 1965 son autobiographie, *Music on My Mind*. Durant les années 1960 et 1970, il est toujours sur la brèche, donne de nouveaux concerts en Europe, signe d'autres albums. C'est un artiste à la tête remplie de projets qui meurt le 18 avril 1973 à New York.

Copyrighted material

Smith était un instrumentiste habile qui jouait avec un art consommé du contraste entre une main gauche puissante et une main droite extrêmement déliée. Il possédait au plus haut point le sens de l'élégance mélodique, de la combinaison sonore savoureuse et captait l'attention de son public en faisant appel, au fil d'une même improvisation, à des formules rythmiques et structurelles très diverses. « Le style du Lion, a déclaré le pianiste arrangeur Billy Strayhorn, ne ressemble à celui d'aucun autre pianiste. C'est un surprenant mélange de contrepoint, d'harmonies chromatiques et de figures en forme d'arabesques qui sont aussi rafraîchissantes qu'une eau de source. »

Alain GERBER

Copyrighted material

SUN RA (1914/1915-1993)

Il a choisi de s'appeler Soleil, en américain (Sun) et en égyptien (Râ, dieu du Soleil). Le personnage est, il est vrai, singulier, excentrique. Éternellement affublé d'une défroque de mage oriental, il anime des spectacles monumentaux de style composite. Un sens aigu du théâtre qu'il faut découvrir derrière une science-fiction de pacotille, de splendides envolées free sous des tonnes de convention mélodique, l'authentique expression d'un peuple opprimé masquée par une philosophie de bazar : notre sens critique s'affole devant une expérience unique qui ne doit rien au rationnel. Un charlatan ou un prophète ?

Tout le début de sa biographie ne peut s'écrire qu'au conditionnel. Son nom même est incertain — Herman « Sonny » Blount ou Lee —, de même que l'année de sa naissance — 1914 ou 1915 — à Birmingham (Alabama). Après avoir découvert la musique pendant sa scolarité, il aurait effectué, vers 1935, des tournées avec un orchestre dirigé par John Fess Whatley. À la fin des années 1930, il aurait — pianiste, sous le nom de Sonny Blount — accompagné Stuff Smith et Coleman Hawkins, écrit des arrangements, joué au Club DeLisa, à Chicago, et servi de partenaire aux chanteurs Wynonie Harris et Joe Williams. Il aurait aussi fait partie de l'orchestre de Fletcher Henderson vers 1946-1947.

Première certitude : sa participation comme pianiste, en 1947, à une séance d'enregistrement des Dukes of Swing, le big band d'Eugene Wright, pour la firme Aristocrat. Très vite cependant, on

Copyrighted material

largement aux critères de l'analyse. À la fois provocation face à l'avenir sans espoir du peuple noir et évasion mystique vers un ailleurs social et musical, cette musique obéit à la transe du désir inassouvi et à la logique colorée des rêves. Sun Ra n'est ni un charlatan, ni un prophète.

Pierre BRETON

Copyrighted material

Venice (1997), *Good Morning Susie Soho* (2000) et *Strange Place for Snow* (2002).

E.U.

Copyrighted material

SWING

Appelé aussi middle jazz ou mainstream, le swing se développe dans les années 1930. Il représente l'âge d'or des grands orchestres, dont les plus fameux sont ceux de Duke Ellington et de Count Basie.

Dans les années 1930, alors que le style New Orleans commence à décliner, de grandes formations apparaissent dans l'univers du jazz : profitant de l'euphorie du New Deal, Count Basie, Duke Ellington, Benny Goodman, Glenn Miller ou Earl Hines imposent leurs big bands et font danser les États-Unis. Composés couramment de treize musiciens – une section rythmique (basse, batterie, piano et guitare) et des vents (cuivres et anches) –, ces orchestres adoptent le four beats. L'écriture est construite autour de riffs* (employés à l'origine à Kansas City) et repose sur une ligne de contrebasse appelée walking bass*. Le tuba est devenu obsolète, le banjo est délaissé au profit de la guitare, la pulsation est donnée par la cymbale* ride ou la paire de cymbales* charleston. Le rythme harmonique s'accélère et les accords s'enrichissent.

Le swing est une forme de jazz appartenant au mainstream, ou middle jazz. Il s'agit également d'une manière spéciale de faire vivre le temps, grâce à un « balancement » que la notation musicale a du mal à fixer. Les solistes comme l'orchestre doivent savoir garder la souplesse rythmique qui permet à Jimmie Lunceford, par exemple, de faire swinguer les questions-réponses de ses sections, particulièrement dans les tempos moyens.

Copyrighted material

De son côté, Duke Ellington joue jungle en employant des effets dirty* et une batterie qui évoque l'Afrique. Count Basie apporte des contrastes dans l'orchestration : séparation des lignes des pupitres qui jouent des riffs indépendants, blocs orchestraux, longues plages où la section rythmique improvise et qui sont ponctuées par de courtes interventions du chef au piano. Benny Goodman impose ses qualités mélodiques et la cohérence du son de ses sections rendue possible par les arrangements de Fletcher Henderson.

Chaque instrument de l'orchestre peut se détacher et devenir soliste : la batterie (Gene Krupa), la contrebasse (Jimmy Blanton), le vibraphone (Lionel Hampton), la guitare (Charlie Christian) mais aussi les cuivres et les anches (Lester Young, Johnny Hodges, Bunny Berigan) s'illustrent, « poussés » par la rythmique et les formules mélodico-harmoniques des vents qui se répètent en soutien.

La scène new-yorkaise, très vivante, comprend Cab Calloway et Duke Ellington, au Cotton Club, ou Chick Webb, au Savoy Ballroom.

Dans les années 1940, le swing devient l'objet de gros enjeux commerciaux et sert à promouvoir de nombreux produits, ce qui va finir par scléroser le genre et en éloigner les créateurs.

Eugène LLEDO

Copyrighted material

TAMPA RED (entre 1900 et 1908-1981)

L'importance de Tampa Red dans l'histoire du blues est considérable. Il est, avec Big Bill Broonzy, un des concepteurs du Chicago blues orchestral. Son œuvre, abondante (plus de 200 titres), s'étend sur quatre décennies et nombre de ses compositions sont devenues des standards du blues ou du rock (*Don't Lie to Me, Sugar Mama, Anna Lee, Sweet Little Angel, It Hurts Me Too...*), repris par quantité de musiciens. Enfin, son jeu de guitare en slide, velouté et souple, a considérablement influencé ceux de Robert Nighthawk, Earl Hooker, Muddy Waters, B. B. King, Luther Allison...

Né à Smithville, en Georgie, un 8 janvier (1900, 1903, 1904 ou 1908), Hudson Woodbridge, très tôt orphelin, est élevé par sa grand-mère, Mrs. Whittaker, qui vit dans les faubourgs de Tampa, en Floride ; Hudson adopte Whittaker comme patronyme et apprend très vite la guitare grâce à un voisin bluesman qui l'emmène avec lui dans les tavernes locales et le fait jouer sous le sobriquet de Tampa Red, en raison de son teint cuivré dû à ses origines cherokee. Bientôt, Tampa Red devient un guitariste accompli et assimile toutes les idées musicales qu'il entend : blues, jazz et, surtout, le jeu de guitare des musiciens hawaiiens, qu'il transposera en blues. Il devient adepte d'un style nostalgique, alangui et velouté qui reflète son caractère.

Tampa Red arrive à Chicago en 1922, alors que, sous l'influence d'une migration continue, une nouvelle scène musicale est en train d'émerger dans les quartiers noirs de la ville. Sa carrière

Copyrighted material

professionnelle commence lorsqu'il s'associe avec le pianiste Georgia Tom Dorsey (Thomas A. Dorsey). Ils enregistrent ensemble, en 1928, des pièces de music-hall, parmi lesquelles *It's Tight Like That* devient célèbre. Tampa Red et Dorsey enregistrent aussi nombre de blues dans la mouvance de Leroy Carr, le créateur du blues urbain. En 1934, Tampa Red enregistre pour le label Bluebird et devient une des grandes vedettes de Chicago, obtenant des succès considérables avec des pièces comme *Black Angel Blues* ou *Mean Mistreater Blues*, dont l'atmosphère de désenchantement distingué et l'arrière-goût d'amertume reflètent parfaitement les sentiments des Noirs de Chicago. Son jeu de guitare au slide, alangui, éthéré, extraordinairement expressif, sentimental, est sa marque instantanément reconnaissable. Présenté sur presque tous ses 78-tours comme le « sorcier » de son instrument (*the guitar wizard*), Tampa Red a certainement été, avec Lonnie Johnson et Big Bill Broonzy, un des grands guitaristes du blues d'avant guerre. Il est aussi souvent associé à un pianiste : après Georgia Tom, il y aura Black Bob, Big Maceo puis Little Johnny Jones. Très longtemps populaire, Tampa Red enregistre jusqu'en 1956, lorsque la mort de son épouse le plonge dans l'alcoolisme et la démence. Il réussira brièvement à émerger à nouveau, se produisant pour le public blanc du blues revival et enregistrant deux microsillons pour le label Bluesville. Il meurt à Chicago le 19 mars 1981.

Si une partie importante de son œuvre, composée dans une veine « pop », apparaît très datée, ses blues sont très inspirés et comptent parmi les meilleures réussites du Chicago blues des années 1930 et 1940. Ils sont regroupés dans le coffret de deux CD *Tampa Red : The Blues. Slide Guitar Wizard. Chicago 1931-1946* (Frémeaux & Associés).

Gérard HERZHAFT

Copyrighted material

Copyrighted material

Alain GERBER

Copyrighted material

TAYLOR KOKO (1928-2009)

La carrière de la chanteuse américaine de blues Koko Taylor – surnommée « Queen of the Blues » (« Reine du blues ») ou, de manière plus précise, « Chicago Blues Queen » – s'étend sur près d'un demi-siècle.

Née le 28 septembre 1928 à Bartlett, près de Memphis, dans le Tennessee (elle fera longtemps croire qu'elle était née sept ans plus tard, le 28 septembre 1935), Cora Walton se trouve orpheline dès l'âge de onze ans. De même que ses cinq frères et sœurs, elle est alors contrainte de travailler à la cueillette du coton pour gagner sa vie. Lorsque l'occasion se présente, tous écoutent des artistes de blues comme Bessie Smith, Memphis Minnie, Howlin' Wolf et Muddy Waters. Au début des années 1950, la jeune Cora part s'installer à Chicago avec Robert « Pops » Taylor, qu'elle épousera par la suite. Koko Taylor travaille alors comme femme de ménage le jour et fréquente la nuit les clubs de blues du South Side et du West Side, où elle ne tarde pas à se produire. En 1963, elle attire l'attention de Willie Dixon, producteur chez Chess Records, qui lui fait aussitôt signer un contrat avec son label. Koko Taylor enregistre bientôt avec les légendes du blues que sont Buddy Guy, Big Walter Horton, Robert Nighthawk, Johnny Shines. Sous la houlette de Dixon, elle sort deux albums et plusieurs singles pour Chess, notamment le tube *Wang Dang Doodle* (1966). Ce titre, qui va faire connaître la chanteuse auprès du grand public, se vend à plus d'un million d'exemplaires et se hisse parmi les cinq meilleures places de rhythm and blues du *Billboard*. À la suite du déclin de Chess au début des années 1970, Koko Taylor passe chez Alligator Records.

Copyrighted material

THIGPEN ED (1930-2010)

Le swing, la sensibilité et la discrétion du batteur américain de jazz Ed Thigpen, qui excellait particulièrement aux balais, en ont fait, dans les univers les plus différents, un interprète prisé au sein de petites formations, ainsi qu'un accompagnateur recherché par de nombreux chanteurs de variétés.

Fils du batteur Ben Thigpen – qui s'illustre dans les années 1930 avec l'orchestre de Andy Kirk –, Edmund Leonard Thigpen, né le 28 décembre 1930, à Chicago, joue durant les années 1950 dans des combos de bop et de swing. Il appartient ainsi aux formations de Cootie Williams et de Johnny Hodges, aux trios de Bud Powell, de Jutta Hipp et de Billy Taylor ; il enregistre notamment avec la chanteuse Blossom Dearie, le pianiste Mal Waldron, les saxophonistes John Coltrane et Paul Quinichette. Il acquiert la notoriété internationale comme membre, de 1959 à 1965, au côté du contrebassiste Ray Brown, du fameux trio piano-contrebasse-batterie d'Oscar Peterson, avec lequel il enregistre plus de cinquante albums ; avec Peterson, Ray Brown et le clarinettiste Phil Nimmons, il fonde en 1960, à Toronto, The Advanced School of Contemporary Music ; il accompagne Ella Fitzgerald durant la majeure partie des années 1966-1972. Il se produit également avec les chanteurs de variétés Pat Boone, Johnny Mathis, Andy Williams et Peggy Lee. Ed Thigpen s'établit en 1972 à Copenhague, et accompagne des jazzmen américains et européens en tournée. Il enseigne le jazz dans des universités et conservatoires européens, publie des méthodes de batterie, parmi lesquelles *Ed Thigpen*

Copyrighted material

Talking Drums, *Be Our Guest* (avec Ray Brown) et *The Sound of Brushes*. Ed Thigpen meurt le 13 janvier 2010, à Copenhague.

E.U.

Copyrighted material

Gillespie, Art Blakey, Sarah Vaughan... – puis à celui de Count Basie (1944-1945). Il part ensuite pour Los Angeles, où il devient un musicien de studio demandé, participant à plus de cent enregistrements en deux ans, comme leader et comme sideman : le 28 mars 1946, il participe à l'enregistrement de l'album *Ornithology* de Charlie Parker, dans lequel la trompette est tenue par le jeune Miles Davis ; en 1947, il grave l'un de ses chefs-d'œuvre, un solo d'anthologie sur *Just One More Chance*, au sein d'un groupe qui compte Neal Hefti, Benny Carter et Barney Kessel.

De retour à New York en 1948, il dirige un orchestre qui se produit au Savoy Ballroom (1951-1953), enregistre avec Thelonious Monk (1952), participe à l'enregistrement du fameux album de Miles Davis *Walkin'* (1954), où il côtoie Jay Jay Johnson, Horace Silver, Percy Heath et Kenny Clarke. Il retrouve dans les studios Jo Jones (1955) et Milt Jackson (1956 et 1957). En 1956, Stan Kenton l'appelle, au saxophone baryton, pour la tournée qu'il effectue en Europe. Thompson décide à la fin de 1958 de s'établir à Paris, enregistrant avec de nombreux musiciens français : Guy Lafitte, Henri Renaud, Martial Solal, Gérard Pochonet, Michel de Villers... C'est à cette époque qu'il adopte le saxophone soprano. Il regagne les États-Unis en 1963, puis s'établit à Lausanne (1968-1970), effectuant des tournées en Europe avec Buddy Tate, Milt Buckner, Wallace Bishop, Tete Montoliu... En 1973-1974, il enseigne au Dartmouth College (New Hampshire) et à l'université Yale. Écœuré par l'establishment musical, il disparaît complètement de la scène musicale. Ses déboires financiers deviennent tels qu'il est obligé de céder son dernier saxophone pour payer des soins dentaires. S.D.F. depuis la fin des années 1980, atteint de la maladie d'Alzheimer, il meurt à Seattle (État de Washington) le 30 juillet 2005.

Copyrighted material

Maître incontesté du saxophone ténor de l'ère swing, Lucky Thompson doit à Coleman Hawkins sa puissance expressive et l'ampleur de sa sonorité. Chu Berry lui offre sa volubilité, Don Byas et Ben Webster ces longues phrases sinueuses au lyrisme prenant dont il fera un si parfait usage. Il sait cependant s'adapter avec un grand naturel et une invention toujours en éveil aux acrobaties rythmiques et harmoniques du be-bop. Il y montre même une originalité qui préfigure parfois les audaces du jeune Coltrane. S'il développe un jeu bouillonnant sur tempo rapide, il se révèle surtout un grand spécialiste de la ballade. Sa sonorité onctueuse et son phrasé d'une infinie délicatesse font merveille sur les mélodies amples et chantantes. Au saxophone soprano, il affirme un style dont la netteté contrôlée s'oppose aux flamboyances d'un Sidney Bechet.

Pierre BRETON

Copyrighted material

THREADGILL HENRY (1944-)

L’improvisateur, compositeur et chef d’orchestre américain Henry Threadgill est l’une des grandes figures du free jazz à la fin du xx^{e} siècle.

Né le 15 février 1944 à Chicago, Henry Luther Threadgill étudie au conservatoire de sa ville natale et à la Governors State University (Illinois). Dans les années 1960, il interprète de nombreux styles de musique, jouant du gospel lors d’une tournée à travers les États-Unis, du rock alors qu’il sert dans l’armée et du blues dans un orchestre de Chicago.

Threadgill rejoint l’Association for the Advancement of Creative Musicians (A.A.C.M.), coopérative avant-gardiste s’inscrivant dans la mouvance du free jazz. En 1971, il forme avec Fred Hopkins (contrebasse), et Steve McCall (batterie), le trio Air, qui interprète des ragtimes de Scott Joplin ainsi que des morceaux de leur propre composition. Le groupe se fait connaître par les interactions étroites entre ses membres ainsi que par le jeu de Threadgill, qui offre à la flûte et à la clarinette des sonorités amples tandis qu’il préfère les intonations sauvages, parfois violentes, aux saxophones (alto, ténor et baryton). Le polyinstrumentiste enregistre également avec des musiciens comme Roscoe Mitchell ou Muhal Richard Abrams.

Les œuvres que Threadgill compose pour son Sextett (ou Sextet) – qui comporte en réalité sept membres – dans les années 1980 sont souvent teintées d’ironie, de blues et d’abstraction. Avec cet ensemble aux intonations agressives, il obtient des sonorités riches

Copyrighted material

alliant bois, cuivres, cordes et percussions, dans des compositions aux thèmes mémorables utilisant abondamment le contrepoint mélodique et rythmique. Dans les années 1990, Threadgill fonde Very Very Circus, septette rassemblant des instruments inhabituels, dont deux tubas et deux guitares électriques, afin d'étendre le champ de ses explorations musicales. Au cours des années 1990 et 2000, cette formation, rebaptisée Very Very Circus Plus lorsqu'elle se produit avec dix membres, évolue également en quintette, sous le nom Make a Move, ou en sextette, sous celui de Zooid.

E.U.

Copyrighted material

TRISTANO LENNIE (1919-1978)

L’influence considérable que Lennie Tristano va exercer sur le cours du jazz dès le milieu des années 1940 ne s’explique pas uniquement par l’extrême originalité de son jeu pianistique. Elle se nourrit aussi des lumineuses analyses de l’un des rares théoriciens que cette musique ait connus. Toute une génération de jeunes instrumentistes s’y est reconnue et n’a pas choisi d’autre maître. Les échos de cette voix très originale s’entendent sous les doigts de Bill Evans, de Cecil Taylor et dans les improvisations de Martial Solal.

Fils d’immigrants italiens, Leonard Joseph Tristano naît à Chicago le 19 mars 1919. À neuf ans, il devient aveugle. Sa mère, qui pratique le chant et le piano, guide ses premiers essais sur le clavier. Jusqu’à l’âge de dix-neuf ans, il suit une formation très complète dans un institut de jeunes aveugles de sa ville natale. Tout en poursuivant l’étude du piano, il aborde la composition, la direction d’orchestre et s’initie à divers instruments : saxophones ténor et alto, clarinette, guitare, trompette, batterie. En 1943, il obtient ses diplômes de piano et de composition de l’American Conservatory of Music de Chicago. Son parcours paraît alors assez chaotique : il joue du saxophone ténor et de la clarinette dans des orchestres de danse, dirige une formation de dixieland et enseigne à la Christiansen School of Popular Music.

Mais, progressivement, le piano devient son mode d’expression principal. Dès lors, les disciples affluent : Phil Woods, Lee Konitz, John LaPorta, Billy Bauer, Arnold Fishkin, Sal Mosca, Ronnie Ball, Bill Russo, bref, l’élite du jazz blanc de l’époque. En 1946, Tristano

Copyrighted material

écrit quelques arrangements pour Woody Herman, constitue avec deux de ses élèves – le bassiste Arnold Fishkin et le remarquable mais méconnu guitariste Billy Bauer – un trio sans batterie, le Lennie Tristano Trio, et s'établit à New York, où il va participer avec enthousiasme aux batailles que le be-bop livre pour s'imposer ; il se produit avec les meilleurs musiciens de ce courant, au premier rang desquels Dizzy Gillespie et Charlie Parker.

En 1947, les critiques de la revue *Metronome* l'élisent musicien de l'année puis meilleur pianiste de l'année. Don Ferrara, Ted Brown et Warne Marsh viennent grossir le nombre de ses élèves. Il fonde avec les meilleurs d'entre eux un sextette (1949-1950) qui rassemble le saxophone ténor Warne Marsh, le saxophone alto Lee Konitz, le bassiste Arnold Fishkin et l'un ou l'autre des batteurs Harold Granowsky et Denzil Best. En 1949, son sextette enregistre pour la firme Capitol l'album *Crosscurrents*, dont deux plages, *Digression* et *Intuition*, annoncent, par la liberté de leur improvisation collective, l'esthétique du free jazz, plus d'une décennie avant l'album fondateur *Free Jazz* du double quartette d'Ornette Coleman (décembre 1960).

En 1951, Lennie Tristano lance sa propre maison de disques, Jazz Records, destinée à la diffusion de sa musique et à la promotion des membres de son groupe, et fonde à New York une école de jazz – qui peut être considérée comme la première du genre –, qu'il ferme en 1956. Il se consacre alors de plus en plus à l'enseignement en privé dans sa maison de Long Island. Ses apparitions publiques se raréfient, de même que ses enregistrements : une dernière tournée en Europe en 1965, une dernière apparition en public aux États-Unis en 1968. Lennie Tristano meurt à New York le 18 novembre 1978.

Copyrighted material

Si la musique de Lennie Tristano est directement issue de la révolution harmonique et rythmique du bop, elle ne peut cependant se réduire à ce style unique. Ses racines plongent en effet dans bien d'autres univers. Le pianiste peut tout autant se réclamer de l'héritage d'Art Tatum, d'Earl Hines et de Nat « King » Cole que de celui de Bud Powell et de Teddy Wilson. Son enseignement et son esthétique puisent leur force dans l'étude approfondie de tous les grands improvisateurs de l'histoire du jazz, de Louis Armstrong à Charlie Parker. Ils tirent aussi une inappréciable richesse de l'assimilation de plusieurs siècles de musique savante (Lennie Tristano est sans doute le premier à avoir « interprété » Jean-Sébastien Bach dans la manière jazz : l'album *Wow* enregistré par son sextette en 1950 comporte une pièce intitulée *Fugue in D Minor, BWV 899*). Le pianiste y apprend la maîtrise du discours, la fermeté de la construction, la rigueur du contrepoint. Souvent injustement présenté comme un artiste intellectuel et froid, il nous propose, bien au contraire, un jeu d'une prodigieuse vitalité, avec une agilité digitale exceptionnelle et une incroyable indépendance des deux mains. Ce très subtil architecte sait enchaîner des phrasés torrentiels, d'acrobatiques décalages rythmiques, de longues et sinueuses lignes mélodiques et d'audacieux alliages harmoniques. Tour à tour pudique et jubilatoire, Lennie Tristano a construit un monde poétique d'une étrange et prenante beauté.

Pierre BRETON

Copyrighted material

TRUFFAZ ERIK (1960-)

Né en Suisse, en 1960, mais ayant grandi en France, dans le pays de Gex, le Français Erik Truffaz se pose très tôt la question du renouvellement du matériau musical en cherchant d'emblée à donner des couleurs inédites à ses compositions. Entouré de Marcello Giuliani, Maurice Magnoni et Marc Erbetta, ce trompettiste d'exception remporte le prix spécial du jury du concours national de jazz de la Défense en 1993, puis signe en 1996 un contrat avec le célèbre label Blue Note, référence en la matière. Émule du Miles Davis électrique de la période *Bitches Brew*, il suit également les traces d'un autre remarquable instrumentiste, Jon Hassell. Ce dernier, co-inventeur avec Brian Eno de l'ambient et défricheur sonore, est également le créateur du « quatrième monde » (*Fourth World Music*), alliage de musiques traditionnelles et de traitements sonores futuristes. Fort de cet héritage et désireux d'échapper à certains clichés jazzistiques, Truffaz choisit donc d'emprunter certains climats aux musiques électroniques protéiformes, à une certaine avant-garde mais aussi aux musiques du monde acoustiques dans le style électronique qui le fascinent.

Dès 1998, il ose l'emploi de rythmiques drum and bass dans l'album *The Dawn*, où il met également en valeur le rappeur anglophone Nya. Il amorce l'exploration de la polyrythmie, en particulier la superposition de pulsations avec, pour rendu, des effets de découpage subjectifs caractéristiques du style break beat. Le titre *The Mask* exprime ainsi l'essentiel de son alphabet musical : un piano Fender nerveux, une trompette posée, une batterie dédoublée, orchestration simple rappelant les musiques de films de

Copyrighted material

est remarquable par sa structure bruitiste élaborée sur une technique proche du hoquet qui soutient un mélodica farceur.

Bardé d'une solide culture rock et pop, comme en témoignent ses reprises de Serge Gainsbourg (*Je t'aime moi non plus*), des Beatles (un *Come Together* lascif et respectueux du dessin mélodique dans l'album *Paris*, avec Sly Johnson, 2008), son hommage à Robert Wyatt (*Mr Wyatt*, dans *Paris*) mais aussi ses collaborations (avec le chanteur Christophe par exemple), il admire les « faiseurs » de mélodies, tout en voyant dans le jazz des possibilités de déstructuration et de collaborations transversales. Ce qui le conduit à s'associer à des personnalités aussi différentes que le pianiste et musicologue Ben Sidran ou le surprenant « beat boxeur » Sly Johnson. Dans *La Mouche* (*Paris*), le duo Johnson-Truffaz dialogue et superpose les couches sonores, en référence à une culture hip-hop friande d'emprunts funky. La voix s'approprie le rôle des percussions, la trompette chante comme une voix, le phrasé demeurant la référence de la trompette d'Erik Truffaz. Pour donner vie aux lignes mélodiques, celui-ci cherche l'inflexion, faisant parfois varier imperceptiblement les hauteurs grâce à des doigtés non conventionnels. Sa palette est variée : timbre feutré obtenu à l'aide de sourdines, travail de l'embouchure inusuel, dans le souffle, « bruitage » du son. Perpétuant la tradition du travestissement sonore, très présente dans l'histoire de la trompette – par exemple chez Bubber Miley ou Cootie Williams pendant les années swing –, Erik Truffaz offre aux mélomanes une approche technologique.

Dans la lignée de Miles Davis, le plus représentatif musicien du courant électro-jazz emploie de nombreux effets électroniques propres à la trompette amplifiée : pédale wa-wa, échos, distorsions, effets de modulation et machines à boucler (*loopers*). Pendant

Copyrighted material

TURNER BIG JOE (1911-1985)

Marqué par les grands orchestres de swing des années 1930, Joseph Vernon Turner, né à Kansas City (Missouri) le 18 mai 1911, est cireur de chaussures, vendeur de journaux puis garçon de café dans sa ville natale. Dans l'exercice de tous ces métiers, il attire les clients en chantant d'une voix puissante. Quand il décide de faire équipe avec Pete Johnson, pianiste de boogie-woogie du Café Society, les buveurs sont ravis et Turner abandonne la salle pour la scène. Après différents séjours dans les orchestres de Benny Moten, Andy Kirk et Count Basie, Joe Turner réussit à apparaître au célèbre concert From Spirituals to Swing du 23 décembre 1938 organisé au Carnegie Hall de New York par John Hammond. Il enregistre avec Johnson *Roll 'Em Pete*, un époustouflant duo qui devient un succès considérable et fait danser toute l'Amérique. Désormais surnommé « Big Joe », chanteur puissant dont les cordes vocales peuvent dominer les cuivres d'un grand orchestre et se passer de microphone, Turner enregistre une œuvre abondante pour de nombreux labels. Très avisé, superbe showman, Big Joe saura maintenir intacte sa popularité tout au long de sa carrière. Il est l'archétype du « hurleur de blues » (*blues shouter*) dans les années 1940, favori du public noir mais aussi blanc. Il devient bientôt le « Boss of the blues », un des créateurs du rhythm and blues, enregistre des disques en quantité et obtient de nombreux succès : *Piney Brown Blues*, *Wee Baby Blues*, *Corrine, Corrina, Rebecca...*

Joe Turner est aussi un des rares artistes noirs du rhythm and blues capable de s'arrimer au courant du rock 'n' roll. Il signe en 1951 un contrat avec le label Atlantic, qui l'entoure des meilleurs

Copyrighted material

musiciens du moment, le produit intelligemment et distribue ses disques dans toute l'Amérique. *Shake, Rattle and Roll*, *Flip, Flop and Fly* et *Teenage Letter* obtiennent autant de succès dans les hit-parades de rhythm and blues que dans ceux de pop et le nom de « Big Joe » Turner est associé aux stars adolescentes du rock 'n' roll. Il apparaît aussi dans plusieurs films. Dans les années 1960, Big Joe s'installe en Californie et enregistre avec des bluesmen « terriens » comme George Harmonica Smith. Puis il revient à ses premières amours, signe chez le label de jazz Pablo et grave des albums en compagnie de jazzmen comme Count Basie ou Joe Pass, terminant avec élégance une des vies les plus remplies de l'histoire du blues. « Big Joe » Turner meurt à Los Angeles le 24 novembre 1985.

Son œuvre est largement disponible dans le coffret *Big Joe Turner* (JSP) et l'album *Rockin' the Blues* (Atlantic/Collectables).

Gérard HERZHAFT

Copyrighted material

TURNER JOE (1907-1990)

Le jazzman Joseph Joe Turner – aucun lien de parenté avec le chanteur Joseph « Big Joe » Turner (1911-1985) – naît le 3 novembre 1907 à Baltimore, dans le Maryland. Nous ne savons rien de son enfance ni de sa formation, si ce n'est qu'il se fait remarquer en 1923 dans une compétition pour piano. C'est à New York qu'il commence sa carrière dans les clubs de Harlem. Il est bientôt appelé dans de nombreuses formations orchestrales : celles de Hilton Jefferson (1926), June Clark (1926-1927), Benny Carter (1929), Bingie Madison et Louis Armstrong (1930). En 1931, il rencontre la chanteuse Adelaide Hall et devient son accompagnateur attitré. Il la suit dans sa tournée européenne (1935-1936). C'est à cette occasion qu'il visite Prague, où il joue et enregistre avec l'orchestre tchèque de Jan Sima. Il se fixe alors une première fois à Paris, jusqu'en 1939. En soliste ou au sein de petites formations, il y fréquente assidûment les studios. De retour à New York (1939-1943), il continue de se produire avant d'être mobilisé pendant deux ans. En 1946, il entre dans la formation de Rex Stewart. Mais c'est l'Europe qu'il choisit, dès 1948, comme seconde patrie. Il ne la quittera plus désormais, réservant à la Suisse et à la France l'essentiel de ses apparitions publiques. Il meurt à Montreuil, près de Paris, le 22 juillet 1990.

Joe Turner est très certainement le dernier représentant de l'âge d'or du *stride*. Ce style – en français, « enjambée » –, jadis illustré par James P. Johnson, Fats Waller et Willie « The Lion » Smith, se définit habituellement comme un système de jeu à la main gauche : une basse sur les premiers et troisièmes temps, un accord sur les

Copyrighted material

deuxièmes et quatrièmes. Il est en réalité infiniment plus varié qu'on ne l'imagine et permet aux plus talentueux toutes les libertés rythmiques et la plus totale fantaisie mélodique. Il n'est que d'écouter Joe Turner pour s'en convaincre. Solidité et volubilité de la main gauche, longues périodes héritées d'Art Tatum à la main droite construisent en finesse un art délicat et subtil.

Pierre BRETON

Copyrighted material

qu’elle enregistre, accompagnée notamment par Dexter Gordon, Dizzy Gillespie et Art Blakey, sa première chanson, *I’ll Wait and Pray*. Le 11 mai 1945, elle enregistre *Lover Man* avec Dizzy Gillespie and His All-Stars pour ce qui est considéré comme le premier album bop, *In The Beginning*. Durant l’hiver de 1945-1946, elle chante dans le sextette de John Kirby et avec le Down Beat Club Septet de Tony Scott. En 1946, elle se joint au septette de Dizzy Gillespie et Leonard Feather, qui rassemble notamment Charlie Parker, Max Roach et Tadd Dameron.

• Sassy Swings Again

Le 18 septembre 1947, Sarah Vaughan épouse George Treadwell – trompette dans le sextette de J. C. Heard –, qui sera le premier de ses trois maris mais restera longtemps son manager. Elle décide alors de voler de ses propres ailes et devient rapidement la vedette des cabarets, concerts et festivals, où l’accompagnent au piano Jimmy Jones (d’octobre 1954 à janvier 1958) puis Ronnell Bright (1958-1960, puis 1963) et Kirk Stuart (1961-1963). La France l’accueille pour la première fois en 1951. Depuis la fin des années 1940, Sarah Vaughan alterne le jazz et un répertoire plus commercial, comme son succès *Broken-hearted Melody* (1958). Mais, avec elle, la romance populaire la plus fade et la plus convenue retrouve une inattendue noblesse. Ils ne s’y sont pas trompés ces grands musiciens qui se l’arrachent : Quincy Jones, Roy Haynes, Jimmy Cobb, Richard Davis, Count Basie, Miles Davis, Herbie Mann, Paul Quinichette, Cannonball Adderley, Kai Winding, Benny Carter... À partir du début des années 1960, les grands orchestres symphoniques américains – ceux de Boston, de Cleveland, de Los Angeles, de San Francisco – se battent pour jouer avec elle. Sarah Vaughan, qui était apparue au festival d’Antibes en

Copyrighted material

VENTURA RAY (1908-1979)

Le compositeur, arrangeur et chef d'orchestre français Ray Ventura fut une manière de pionnier, de précurseur. Il a, l'un des premiers, fait entrer le jazz dans la musique française de variétés, il a redonné un coup de fouet au music-hall de ce pays, il l'a ragaillardi. Certes, d'autres s'étaient, avant lui, lancés dans cette voie. Le délirant Gregor, durant les années 1920, avait jeté ses musiciens, inspirés par le jazz, à l'assaut du public, mais sa renommée tenait moins à la nouveauté des rythmes qu'il pratiquait qu'à ses propres extravagances. Les folies, les provocations de Gregor le rendaient évidemment populaire. Faisaient-elles vraiment aimer sa musique ? On peut en douter.

Ray Ventura, lui, apprit tout jeune la valeur de cette musique. Raymond Ventura, fils d'avocat parisien né le 16 avril 1908 à Paris, avait dix-huit ans lorsque, avec quelques camarades du lycée Janson-de-Sailly, il entreprit de créer sa première formation, The Collegiate Five qui adoptera ultérieurement le nom de Collégiens. Des amateurs, évidemment... Il fallait à cette époque, en 1926, une bonne dose d'inconscience pour oser s'engager sur cette route qui n'était pas encore balisée, pour partir à l'aveuglette sans autres références que les rares enregistrements de jazzmen américains qui parvenaient à franchir l'Atlantique, et pour songer a conquérir des Français pour qui cette « musique de nègres », cette « musique de sauvages » apparaissait comme le comble de l'abomination.

N'empêche, Ray Ventura et ses amis s'accrochèrent. Ils répétaient dans une salle de gymnastique, rue de la Pompe, à deux

Copyrighted material

En France, on les voit au Cirque d'Hiver, au Casino de Paris. L'orchestre s'est encore renforcé : y sont entrés de grands musiciens comme Stéphane Grappelli et Raymond Legrand. Le succès est évident, le public s'élargit, un public jeune, ardent, vivant, qui trouve dans le répertoire des Collégiens une musique moderne, adaptée au monde dans lequel il vit, une musique de son temps.

Nombreux, les admirateurs de Ray Ventura ne sont pas encore foule. Cela viendra, grâce à la mue de l'orchestre. Elle s'amorce vite, dès le début des années 1930. Ray n'abandonne pas le jazz, mais il découvre une nouvelle veine qu'il va exploiter sans retenue. Gardant pour l'essentiel ses rythmiques désormais traditionnelles, il entreprend de rénover la chanson comique, la chanson « idiote », qui faisait hurler de rire les spectateurs du xx^{e} siècle. Chacun des morceaux qu'il interprète devient alors une sorte de sketch où les musiciens, les chanteurs s'interpellent, dialoguent, jouent un peu les clowns. Tous adorent les calembours, les à-peu-près, les jeux de mots les plus invraisemblables. Comme l'affirme un de leurs airs à succès : « C'est idiot, mais c'est marrant. » *Tout va très bien, madame la marquise* (1936), une chanson de Ray, de Paul Misraki et de Loulou Gasté, les amène au triomphe. Elle raconte, dit-on, une histoire authentique, celle d'une marquise dont le château a brûlé. Une histoire tragique, mais rendue drôle par l'accumulation des catastrophes. Sous son air rigolard, la chanson rend un son prophétique : la crise mondiale est là, le fascisme tient solidement l'Italie, Hitler a pris le pouvoir en Allemagne ; les queues s'allongent devant les bureaux de placement, on sent venir la guerre, elle est toute proche et, comme pour conjurer le désespoir naissant, il faut, à tout moment, faire preuve d'optimisme, on chante *Tout va très bien.* C'est la chanson de l'aveuglement volontaire, du refus de voir les périls qui montent, la chanson qui veut prouver que, même dans la pire des situations, le rire, le bonheur sont possibles. Il suffit

Copyrighted material

de ne pas attacher trop d'importance au malheur ambiant. Une autre chanson redit les mêmes choses : *Ça vaut mieux que d'attraper la scarlatine* (1936). Et une autre : *Qu'est-ce qu'on attend pour être heureux ?* (1937). On pourrait comparer l'attitude de Ray Ventura et de ses Collégiens à celle des auteurs de comédies musicales américaines qui font renaître dans l'Amérique souffrante, grâce aux claquettes de Fred Astaire, la joie et l'espoir. Cette voie, bien des adeptes de Ray Ventura vont l'exploiter. Les grands orchestres se multiplient : Fred Adison, Jo Bouillon, d'autres encore. La guerre arrive. Personne ne s'en étonne. Puis la défaite, qui surprend. Ray Ventura, après l'armistice, reconstitue son orchestre, y incorpore André Ekyan, Henri Salvador... L'atmosphère devient trop pesante en France, il faut partir. Voilà les Collégiens en Amérique du Sud, passant du Brésil à l'Uruguay, d'Argentine au Chili... Succès partout. En 1946, l'orchestre revient enfin en France. Pour trouver un pays totalement changé. On ne rit plus aux plaisanteries anciennes, les goûts musicaux ont évolué. Bref, après son long exil, Ray Ventura ne parvient plus à reprendre contact avec son public.

Sa carrière bifurque. Le voici producteur de cinéma. Le cinéma, il connaît déjà ; ses Collégiens ont tourné plusieurs films : *Feux de joie* (1938), *Tourbillon de Paris* (1939)... Il les retrouvera en 1951 dans *Nous irons à Monte-Carlo*. Des films agréables, sans plus. Ventura ne rompra jamais totalement avec la musique, tentera même un « remake » twist de *Tout va très bien*. Mais sa musique n'accroche plus. L'œuvre cinématographique ne produira pas de chefs-d'œuvre impérissables. Ray Ventura aura épuisé sa richesse durant les folles années de l'avant-guerre. Il meurt à Palma de Majorque, le 30 mars 1979.

Lucien RIOUX

Copyrighted material

WALDRON MAL (1925-2002)

Comment classer un pianiste qui sut s'adapter, avec la même élégante efficacité, à tant d'esthétiques diverses, du bop au free jazz ? Accompagnateur idéal, Mal Waldron semble a priori ne pas avoir de style propre ; comme beaucoup de ses contemporains, il est nourri à la fois de Duke Ellington, de Bud Powell et de Thelonious Monk. L'instrumentiste, l'arrangeur et le compositeur développent néanmoins une manière très personnelle : l'économie des moyens, la prédilection pour les rythmes à trois temps, le goût pour la répétition de riffs cycliques et la fascination pour le silence construisent un monde sonore envoûtant que zèbrent parfois des percussions inattendues et d'agressives dissonances.

Malcolm Earl Waldron, fils d'émigrés jamaïcains, naît le 16 août 1925 à New York. Il commence à étudier le piano à l'âge de huit ans, s'initie vers seize ou dix-sept ans au saxophone alto, instrument qu'il délaissera rapidement. Il étudie, au Queens College de New York, la composition et le piano classique avec Karol Rathaus ; sa passion pour Bach, Chopin, Brahms et Satie se manifestera tout au long de son parcours. Il opte définitivement pour le clavier, accompagnant de 1949 à 1953 les saxophonistes « Big Nick » Nicholas et Ike Quebec. De 1954 à 1957, il joue au sein du Jazz Workshop de Charlie Mingus, dont l'influence sera déterminante sur ses conceptions musicales : il est des sessions d'enregistrement de l'album historique *Pithecanthropus Erectus* (1956), qui ouvre la voie au free jazz. Il enregistre avec le jeune John Coltrane, pour lequel il compose *Soul Eyes*, devenu un standard.

Copyrighted material

En 1957, Billie Holiday le choisit comme partenaire : Mal Waldron sera son dernier pianiste. Pendant les périodes de repos de la chanteuse, il dirige son propre ensemble au célèbre Five Spot Café new-yorkais. À la mort de « Lady Day », en 1959, il poursuit cette activité, tout en s'associant en 1961 au quintette que dirigent au Five Spot le trompettiste Booker Little et le poly-instrumentiste Eric Dolphy, quintette avec lequel il participe notamment aux albums *Live at the Five Spot*.

En juin 1965, Waldron décide de s'établir sur le Vieux Continent ; il résidera successivement à Rome, à Bologne, à Munich et à Bruxelles. Il se produit en Europe avec les chanteuses Abbey Lincoln et Jeanne Lee. En 1977, il enregistre un superbe album, *One-Upmanship*, avec, au saxophone soprano, un Steve Lacy au sommet de son art. À partir du début des années 1980, il refait de courtes apparitions aux États-Unis et se produit régulièrement au Japon, où il réside un temps.

Mal Waldron s'est aussi illustré dans la musique de film : *The Cool World*, de Shirley Clarke (1963), *Trois Chambres à Manhattan*, de Marcel Carné (1965, avec Martial Solal), *Sweet Love, Bitter*, de Herbert Danska (1967) et, en 1986, *Tokyo Blues*, de Haruki Kadokawa, dont la partition s'organise autour de l'un de ses thèmes les plus célèbres, *Left Alone*. En février 2002, il enregistre en duo avec Archie Shepp au saxophone ténor un magnifique album, *Left Alone Revisited*, « déclaration d'amour à Billie Holiday qu'ils ont connue à 15 ans » (Francis Marmande). Mel Waldron meurt à Bruxelles le 2 décembre 2002.

Pierre BRETON

Copyrighted material

WALKER JOE LOUIS (1949-)

Souvent comparé à Robert Cray, avec qui il a lancé dans les années 1980 le courant qualifié de « blues contemporain », Joe Louis Walker, né à San Francisco le 25 décembre 1949, est en fait bien plus ancré que son rival dans la tradition du blues profond, ayant été influencé par « Mississippi » Fred McDowell tout autant que par Albert Collins. Après diverses expériences dans des groupes de rock et de gospel, Joe tombe amoureux du blues grâce à Mike Bloomfield, avec qui il partage une chambre à l'université. Bloomfield, un guitariste qui connaît tous les styles de guitare blues, lui apporte beaucoup. Ensemble, ils s'aventurent à Oakland, la banlieue noire de San Francisco, où ils découvrent la scène souterraine mais toujours vivante du blues local. Joe Louis Walker fait enfin de brillants débuts sous le label Hightone avec des albums comme *Cold Is the Night* (1986), *The Gift* (1988) ou *Blue Soul* (1989), qui révèlent un chanteur entre blues et soul ainsi qu'un guitariste très imaginatif, virtuose et surprenant, qui semble capable de combiner tous les styles de blues, traditionnels et contemporains, en quelque chose de très personnel, comme en témoignent les pièces *Moanin' News*, *Quarter to Three* ou *Alligator*.

Joe Louis Walker acquiert une certaine notoriété et il signe un contrat chez Verve. Promu star du blues contemporain, façonné dans cette optique, il aligne alors album sur album, tous froids, désincarnés et surproduits. Sa musique devient une sorte de variétés bluesy propre et sans âme, essentiellement destinée aux radios F.M. et à la sonorisation des hypermarchés et des cabines d'ascenseur.

Copyrighted material

Nombre de ceux qui avaient été séduits par ses brillants débuts se désintéressent de ses productions.

Après la fin de son contrat avec Verve, Walker accumulera les enregistrements sans flamme ni âme sous divers labels. Le cas pouvait paraître désespéré quand, sans doute conscient de l'impasse dans laquelle il s'enfonce, le musicien renaît pour enregistrer en 2003 l'album *She's my Money Maker. The Slide Guitar Album* (JSP), étourdissant festival de virtuosité à la guitare slide avec un punch et une inspiration qui l'avaient déserté depuis longtemps.

Gérard HERZHAFT

Copyrighted material

WALKER T-BONE (1913-1975)

Né à Linden (Texas), le 28 mai 1910, Aaron Thibeault, dit T-Bone, Walker fait ses débuts au banjo et à l'ukulélé en accompagnant des chanteurs tels que Leroy Carr, Ida Cox et Ma Rainey. Puis il apprend le chant, les claquettes et se produit en duo avec Tiny Durham. En 1934, il est à Los Angeles, où il commence à se faire un nom. Il joue dans le grand orchestre de Cab Calloway (1934), accompagne, de 1939 à 1941, Les Hite (saxophoniste alto révélé par Louis Armstrong) puis la chanteuse Ethel Waters. Dès lors, il commence à se produire régulièrement comme soliste à la tête d'un petit groupe de rhythm and blues.

On commence à entendre parler de lui aux États-Unis, et il accompagne de grands solistes, entre autres Eddie Vinson. Vers 1962, Walker vient en Europe. En France, il remporte un grand succès avec la tournée American Folk Blues Festival, au cours de laquelle il joue seul ; il accompagne aussi Memphis Slim, dont c'est l'une des premières apparitions en France. Jusqu'à sa mort, à Los Angeles, le 16 mars 1975, on le verra régulièrement en France, au cours de tournées et dans de nombreux cabarets.

T-Bone Walker fut le premier musicien noir à utiliser la guitare électrique dans le blues, et à en exploiter toutes les possibilités. Cet instrument sera alors de plus en plus utilisé. Le jeu de Walker révèle une chaleur d'expression, une grande variété de volume sonore, un pathétisme et une sensibilité rares. Son talent présente divers aspects : compositeur talentueux, il écrit lui-même paroles et musique et sait toucher le public par sa simplicité ; ses harmonies

Copyrighted material

très classiques lui permettent de mettre en valeur son habileté technique ; dans son chant, on décèle l'influence de Leroy Carr et de Louis Armstrong. Sa voix est douce, légèrement voilée, sa diction est claire et extrêmement expressive. Enfin, c'est un *showman* qui sait se mettre en valeur et déchaîner l'enthousiasme de son public. Son jeu de scène est surprenant : il saute, il danse, il fait le grand écart, tout en jouant avec la même maestria ; mais il laisse aussi à ses accompagnateurs la possibilité de s'exprimer.

L'influence de T-Bone Walker sera prédominante. Tout d'abord, son utilisation de la guitare électrique et son jeu extrêmement varié ont marqué une étape dans la musique de jazz. En outre, son jeu de scène explosif a fait de lui l'un des pionniers du rhythm and blues, de la rock music et aussi de la pop music. De grands musiciens tels que Charlie Christian et B. B. King doivent beaucoup à son style rageur.

Danièle MOLKO

Copyrighted material

WALLER FATS (1904-1943)

Disciple de James P. Johnson, le père spirituel de tous les grands pianistes *stride*, Fats Waller ne tarda pas à surpasser son maître en vélocité, en légèreté, en originalité et en élégance. On reconnut en lui le meilleur pianiste des années 1920, avec Earl Hines. C'est comme organiste qu'il fit ses débuts — il fut l'un des premiers, d'ailleurs, à utiliser l'orgue dans le jazz — et il doit à la dure discipline de cet instrument la subtilité avec laquelle il joue du volume sonore et de la puissance. Grâce à ses dispositions physiques pour le clavier — il pouvait couvrir douze touches d'une seule main —, il acquit une redoutable maîtrise technique, à laquelle rendit hommage Art Tatum lui-même. Si la main droite est extraordinairement déliée, la gauche fascine par une souple autorité, qui assure une profonde assise rythmique. À cela s'ajoutent une magnifique sonorité, à la fois brillante et veloutée, et une imagination mélodique intarissable, pleine d'une verve charmante. Fats usait du piano comme d'un orchestre, ce qui ne l'empêcha point de réunir autour de lui d'intéressantes petites formations, à mi-chemin du vieux style et du middle jazz ; il réalisa avec elles, après 1934, de très nombreux enregistrements. (On lui doit des thèmes célèbres comme *Ain't Misbehavin'*, *Squeeze Me, Black and Blue, Honeysuckle Rose*.) Animateur truculent, chanteur à la cocasserie irrésistible, pitre de génie, ce très grand musicien fut relégué par la société blanche dans un rôle de bouffon. Il se vengera en ridiculisant la bêlante sentimentalité de ses rengaines, non sans éprouver secrètement, durant toute sa vie, l'amertume des humiliés.

Alain GERBER

Copyrighted material

Copyrighted material

WATERS ETHEL (1896-1977)

Le critique Hugues Panassié considérait Ethel Waters comme « la plus grande de toutes les chanteuses de jazz » ; ce type de jugement prête, bien sûr, à discussion ; mais, lorsqu'on sait que Mahalia Jackson affirmait : « Ella Fitzgerald, Billie Holiday, Sarah Vaughan, elles viennent toutes d'Ethel Waters », on ne peut plus douter de l'importance de sa place dans l'art vocal afro-américain et de l'influence qu'elle exerça sur un grand nombre de chanteuses.

Ethel Waters (de son vrai nom Howard), née le 31 octobre 1896 à Chester, en Pennsylvanie, commença à chanter professionnellement dès la fin des années 1910, à l'époque où, l'ère des minstrel shows et des vaudevilles finissant, régnaient les crieuses de blues (blues shouters) : Bessie Smith, celle qu'on surnommait l'Impératrice, Clara Smith, Mamie Smith, Gertrude « Ma » Rainey. Et, ses premiers enregistrements en rendent témoignage, elle suivit leur exemple. Pourtant, elle tranchait sur ces femmes aux voix puissantes, au phrasé arc-bouté sur le tissu musical ; Ethel Waters chantait librement, elle survolait légèrement ses accompagnateurs, elle traitait les mélodies comme l'aurait fait un instrumentiste de cette époque : elle les interprétait, les ornementait, déplaçait les accents, ralentissait certains passages pour en accélérer d'autres, savait parfaitement contrôler l'intensité et l'amplitude de son vibrato pour souligner le sens des paroles de ses chansons. Elle parvenait ainsi à une fusion totale du texte musical et du texte verbal, leur donnant, aussi médiocres qu'ils fussent parfois, une dimension dramatique.

Copyrighted material

Mais Ethel Waters n'était pas tragique et c'est aussi ce qui la séparait des grandes chanteuses de blues des années 1920. C'était une comédienne complète : capable de chanter tous les genres, danseuse remarquable, actrice naturelle au ton toujours juste ; ainsi, chacune de ses prestations vocales prenait l'allure d'une saynète dont les personnages paraissaient vivants. C'est en cela sans doute qu'elle marqua les chanteuses qui se rendirent célèbres après elle et que citait Mahalia Jackson. Ethel Waters apporta dans le chant afro-américain une sensibilité, une tendresse, une délicatesse que l'on n'avait pas rencontrées avant elle ; elle se servit avec talent d'une technique vocale parfaitement autodidacte mais prodigieuse ; elle se distingua par une qualité de diction rarement égalée.

Femme de gaieté et d'amour, elle commença par ne connaître de la vie que les plus tristes côtés. La rue, celle des faubourgs noirs de Philadelphie, fut son école ; les souteneurs, les prostituées, les voleurs, les drogués furent ses premiers amis. Seule, ou avec des gamins de son âge, elle apprend à chanter, à danser, à jouer la comédie, et, à dix-sept ans, elle est sur les planches : elle est engagée par le Lincoln Theater de Baltimore et le suit en tournées dans le Sud, puis à New York. Elle chante dans les bars clandestins durant la prohibition et commence à enregistrer. En 1925, elle crée *Dinah*, et c'est le succès. On la surnomme alors « la première comédienne d'ébène de l'Amérique » et les engagements se succèdent dans les opérettes, les revues. Elle crée encore *Memories of You* (1928), *Stormy Weather* (1933) ; jusqu'à la guerre, sa carrière n'est que réussite. Puis elle tombe dans un semi-oubli. Elle chante encore un peu, remonte sur la scène, tourne quelques films à la fin des années 1940 et au début des années 1950, mais elle finit par s'installer dans une retraite confortable sur la côte ouest, d'où elle ne sort que pour chanter des hymnes religieuses ; à partir de 1957, elle apparaît quelquefois aux côtés du prédicateur évangéliste

Copyrighted material

Billy Graham. Elle meurt à Chatsworth, en Californie, le 1er septembre 1977.

Ethel Waters n'était pas simplement l'une des plus importantes, l'une des plus attachantes chanteuses de jazz ; elle était une très grande dame du spectacle américain. Une femme qui a su cumuler le travail, le talent et une force de caractère peu commune lui permettant de jeter un regard paisible sur l'ensemble de sa vie : la gloire, qui ne lui fit jamais tourner la tête, comme l'enfer de la condition noire, dont elle sortit sans jamais l'oublier ni le renier.

Denis Constant MARTIN

Copyrighted material

Comme tous les saxophonistes ténors de son époque, Webster édifia son style sous l'influence de Coleman Hawkins, auquel il devait d'ailleurs succéder chez Fletcher Henderson. Mais on ne saurait en aucun cas réduire sa riche personnalité à celle d'un disciple, même inspiré. Avec sa sonorité capiteuse et ses « effets de souffle », sa sensualité féline – sur les ballades – et sa véhémence grommeleuse – sur les pièces en tempo rapide –, il se tient lui-même à l'avant-garde de toute une école de jazzmen, une école qui compte Archie Shepp parmi ses représentants les plus convaincus.

Alain GERBER

Copyrighted material

WELLS DICKY (1907 ou 1909-1985)

Le tromboniste afro-américain de jazz Dicky (ou Dickie) Wells a acquis la notoriété grâce à sa créativité mélodique et à son expressivité, particulièrement sensibles dans ses mémorables solos de l'âge d'or du swing et des grands orchestres.

William Wells naît le 10 juin 1907 ou 1909 à Centerville, dans le Tennessee. Il passe sa jeunesse à Louisville, dans le Kentucky, où il s'initie d'abord au cor baryton – variété de saxhorn – avant d'opter pour le trombone vers l'âge de seize ans. En 1926, il s'établit à New York, où il rejoint l'orchestre de Lloyd Scott. Son jeu attire l'attention, et on le retrouve rapidement dans les orchestres de Charlie Johnson, de Benny Carter, de Fletcher Henderson (*King Porter's Stomp*, 1933) et de Teddy Hill. Comme leader, il grave ses premiers disques en 1937. En 1938, il enregistre avec Pee Wee Russell et Billie Holiday. Sa plus longue collaboration, avec le big band de Count Basie, durera de 1938 à 1950, avec quelques interruptions, notamment de 1945 à 1947. Il se consacre par la suite essentiellement à une carrière indépendante et travaille souvent avec d'autres anciens partenaires de Count Basie, en particulier Buddy Tate et Earle Warren.

Dicky Wells produit au trombone des sonorités riches et pleines qui se distinguent par un ample vibrato. Son phrasé résulte de la construction unique de son jeu : ses lignes reposent souvent sur de longues phrases au rythme simple, agrémentées par des notes d'ornement et de longs glissandos. Ce remarquable improvisateur

Copyrighted material

construit d'ordinaire ses solos autour de contrastes rythmiques. Parmi ses meilleurs solos, citons *Sweet Sue, Just You* et *Arabesque*, avec Spike Hughes, *Dickie's Dream, Texas Shuffle, Panassié Stomp* et *Taxi War Dance*, avec Count Basie, *Between the Devil and the Deep Blues Sea, I Got Rhythm, Hangin' Round Boudon, Hot Club Blues* et *Dicky Wells Blues*, enregistrés sous sa direction en 1937, à Paris, avec un petit ensemble dont fait à l'occasion partie le guitariste Django Reinhardt.

La grandeur des œuvres de jeunesse de Dicky Wells s'estompe progressivement après le début de la décennie 1940 pour laisser place à un immense sens de l'humour, mais le tromboniste conserve en grande partie son sens du rythme et de la mélodie. Il a publié des Mémoires, *The Night People. Reminiscences of a Jazzman* (1971, co-écrits avec Stanley Dance ; réédités par ce dernier en 1991 sous le titre *The Night People. The Jazz Life of Dicky Wells*). Dicky Wells meurt le 12 novembre 1985, à New York.

E.U.

Copyrighted material

WELLS JUNIOR (1934-1998)

Amos Blackmore Wells naît à Memphis, dans le Tennessee, le 9 décembre 1934. À peine âgé de dix ans, Junior Wells joue de l'harmonica dans les rues de sa ville natale, à l'instar de son idole, John Lee « Sonny Boy » Williamson, qu'il rencontre lorsqu'il s'installe à Chicago en 1946. Avec Little Walter et Big Walter Horton, Junior Wells est un des harmonicistes les plus doués et les plus actifs du Chicago blues électrique naissant. Il forme un combo avec les frères Louis et Dave Myers et le grand batteur Fred Below ; en 1953, il enregistre avec ce petit orchestre – auquel se joignent les guitares de Muddy Waters et d'Elmore James – certaines des séances les plus brillantes du Chicago blues de cette époque (qui figurent sur l'album *Blues Hit Big Town*, Delmark).

Chanteur expressif, parfois maniéré mais au swing constant, Junior Wells reste à l'affût des goûts de son public du ghetto. Il se tourne ainsi vers des formes plus modernes de blues avec l'orchestre du guitariste Earl Hooker ; il embrassera également avec bonheur un style de soul-funk à la James Brown (*You're Tuff Enough*, Blue Rock, 1968). Mais c'est avec le superbe album *Hoodoo Man Blues* (Delmark), enregistré en 1965 en compagnie de Buddy Guy dans un style plus traditionnel, qu'il se révèle auprès du public blanc, américain et européen. Junior Wells s'associe alors à Buddy Guy pour des tournées internationales dans lesquelles son dynamisme, sa gouaille et son talent de vrai bluesman l'imposent comme un artiste majeur. Les deux amis ouvrent même en 1970 une des tournées les plus mémorables des Rolling Stones et enregistrent avec Eric Clapton *Buddy Guy and Junior Wells Sing the Blues* (Atlantic,

Copyrighted material

1972). Parmi les autres albums remarquables gravés avec Buddy Guy figurent *It's my Life, Baby !* (Vanguard, 1966), *Coming at You* (Vanguard, 1968) et *SouthSide Blues Jam* (Delmark, 1970).

Après un passage à vide dans les années 1970 et 1980, la carrière de Wells est relancée en 1990 avec l'album *Harp Attack !* (Alligator). L'homme apparaît alors comme une légende vivante, un des derniers survivants des créateurs du Chicago blues orchestral et électrique. Accompagné d'un groupe de jeunes musiciens, il savoure visiblement son statut sur les scènes du monde entier, réussissant toujours à délivrer des moments d'intense émotion. Il meurt le 15 janvier 1998 à Chicago.

Gérard HERZHAFT

Copyrighted material

produit ensuite surtout à la tête de petits groupes qui comportent presque toujours au moins un percussionniste jouant directement avec ses mains sur divers instruments. Il joue avec eux un style de musique qu'il baptise African Rhythms (« rythmes africains »). Selon lui, le jazz, le blues et les negro spirituals sont d'origine africaine et les maîtres dont ses contemporains s'inspirent – Art Tatum, Duke Ellington, Charlie Parker, John Coltrane... – puisent tous dans ces racines. Profondément ancré dans cette culture africaine, Weston évoque souvent dans ses compositions des scènes et des thèmes venus de ce continent, comme en témoigne l'album *Saga* (1995), où le rythme complexe des percussions africaines tantôt dialogue avec la mélodie principale, tantôt l'accompagne de façon discrète mais continue.

Randy Weston offre ainsi un style fondé sur des rythmes chaleureux et des mélodies complexes. Les longs temps de pause irréguliers et les arrangements spontanés qu'il ménage dans ses lignes permettent à ses sections rythmiques de se faire entendre et donnent de l'émotion à ses riches harmonies teintées de blues. Il en résulte une musique extrêmement originale, aux rythmes subtils, où affleurent de nombreux sentiments. Weston s'inspire en cela fortement du style pianistique de Duke Ellington et de Thelonious Monk et avoue avoir appris du premier le sens de l'engagement et du second la persévérance. Son répertoire est essentiellement composé d'œuvres originales. Avec l'orchestratrice Melba Liston, il crée également des partitions pour de grands ensembles de jazz. Parmi ses enregistrements, citons, comme soliste, les albums *Informal Solo Piano* (1974), *Blues to Africa* (1974), *African Nite* (1975), *Marrakech in the Cool of the Evening* (1992), et, comme leader, *The Randy Weston Trio* (1955, comportant sa composition *Pam's Waltz*), *With these Hands* (1956, avec *Little Niles*), *Piano à la mode* (1957, avec sa pièce *Saucer Eyes*), *Uhuru Africa !* (1960),

Copyrighted material

Highlife (1963), *Randy !* (1964, avec *Berkshire Blues*), *Blue Moses* (1972), *Tanjah* (1973), *Portraits of Duke Ellington* (1989), *Portraits of Thelonious Monk* (1989), *Self-Portraits* (1989), *The Spirits of our Ancestors* (1991).

John LITWEILER

E.U.

Copyrighted material

WHITE JOSH (1915-1969)

Josh White est avec Blind Blake un des grands fondateurs du blues de la côte est, ou Piedmont blues. Son jeu de guitare, qui mêle avec bonheur l'influence évidente de Lonnie Johnson avec le *fingerpicking* de sa Caroline natale, est remarquable, caractérisé par un son cristallin et un splendide vibrato. Certaines de ses pièces – *Jesus Gonna Make up my Dying Bed*, *Little Brother Blues*, *Jet Black Woman...* – comptent parmi les chefs-d'œuvre de la musique populaire américaine. Devenu un des hérauts du courant folk new-yorkais et progressiste, il a considérablement influencé les folksingers des années 1950 et 1960, Pete Seeger, Woody Guthrie et Bob Dylan inclus.

Joshua White naît à Greenville, en Caroline du Sud, peut-être le 11 février 1915, dans une famille très pauvre et très chrétienne. À l'âge de huit ans, ses parents le confient à un prédicateur itinérant et aveugle dont il doit guider les pas. Josh s'occupe du gîte et du couvert de son employeur, lui fait la lecture de la Bible et d'autres publications, choisit au mieux l'endroit où le guitariste va se mettre à chanter et jouer ses sermons. Avant que le spectacle ne commence, Josh rameute les badauds, chante et joue du tambourin. À l'adolescence, Josh possède ainsi toutes les ficelles du show-business ; il a aussi pris conscience de la vie réelle des Noirs dans le Sud : racisme, mépris, lynchages, Ku Klux Klan. Cela forge chez lui une conviction politique qui guidera toute sa vie. Au mois d'octobre 1928, à peine âgé de treize ans, Josh est jugé assez bon guitariste pour enregistrer, débutant ainsi une carrière qui se prolongera sans interruption jusque en 1964. Le public noir lui fait un petit triomphe

Copyrighted material

considérable, bien au-delà des milieux musicaux. Coqueluche noire des intellectuels libéraux, Josh White passe dès lors dans les cabarets les plus en vue de New York et sur les grandes scènes chics, qui accueillent très rarement des artistes noirs.

En 1941, Josh récidive avec *Southern Exposure : an Album of Jim Crow Blues*, album écrit en collaboration avec le romancier noir Richard Wright et le poète noir William Waring Cuney. Les titres sont encore plus politiquement engagés, les allusions voilées laissent la place à des descriptions très crues de la réalité sudiste. Cela finit par attirer l'attention d'Eleanore Roosevelt, qui cherche comment mettre un terme à la ségrégation raciale dans le Sud. Josh est invité à chanter à plusieurs reprises à la Maison-Blanche devant un Franklin Roosevelt qui prononce son éloge public et recommande ses disques. Plusieurs fois convié aux réceptions de la Maison-Blanche, il est certainement le premier chanteur de blues à obtenir cette faveur. Très impliqué dans la lutte contre le nazisme, Josh distrait les G.I. sur les bases militaires et tourne aussi dans plusieurs films à destination des soldats noirs.

Après la Seconde Guerre mondiale, Josh White apparaît un peu prisonnier de son image de folk singer protestataire. Il enregistre quantité d'albums, pas toujours très inspirés, effectue de nombreuses tournées en Europe. Il meurt le 5 septembre 1969 à Manhasset, près de New York, salué par la grande presse américaine.

Sa plus belle œuvre est réunie dans le coffret de deux CD *Josh White. The Blues. Blues, Spirituals & Folk Songs, 1932-1945* (Frémeaux & Associés).

Gérard HERZHAFT

Copyrighted material

Copyrighted material

WHITEMAN PAUL (1890-1967)

L’altiste, chef d’orchestre et compositeur américain Paul Whiteman, surnommé « King of jazz », est un des protagonistes de l’émergence de ce qu’il est convenu d’appeler le « jazz symphonique », populaire dans les années 1920 et 1930.

Paul Whiteman naît le 28 mars 1890, à Denver (Colorado). Il est altiste au sein de l’Orchestre symphonique de Denver à partir de 1907, puis au sein de l’Orchestre symphonique de San Francisco à partir de 1914. En 1917 et 1918, il est incorporé dans l’U.S. Navy, où il dirige une fanfare d’une quarantaine de musiciens. Après sa démobilisation, il forme en 1918 un orchestre de danse qui joue dans des hôtels de San Francisco, de Los Angeles et d’Atlantic City. En 1920, il part avec ses musiciens pour New York, où il s’établit. Paul Whiteman recrute les meilleurs jazzmen blancs – Red Nichols, Bix Beiderbecke, Frankie Trumbauer, Eddie Lang, Joe Venuti, Red Norvo, Tommy Dorsey, Jack Teagarden ou Steve Brown, parmi beaucoup d’autres, appartiendront à son orchestre – et crée son propre style de jazz, dit symphonique, aux vastes effectifs orchestraux, et qui laisse peu de place à l’improvisation. Il connaît un énorme succès avec ses enregistrements de *Whispering* et de *Japanese Sandman* (1920), en cosignant de nombreuses chansons et en dirigeant le Paul Whiteman Orchestra dans des comédies musicales et revues de Broadway (parmi lesquelles les Ziegfeld Follies, en 1923 et 1924).

Pour sa première grande tournée aux États-Unis, Paul Whiteman commande à George Gershwin la *Rhapsody in Blue*, dont il dirige la

Copyrighted material

création, le 12 février 1924, à l'Aeolian Hall de New York, avec le compositeur au piano ; l'instrumentation de cette œuvre, qui deviendra son thème emblématique, a été réalisée par son pianiste et arrangeur Ferde Grofé. Paul Whiteman crée également *Grand Canyon Suite* de Ferde Grofé (1931). Il décide d'instaurer un prix, le Whiteman Award, qui sera décerné à des œuvres de jazz symphonique. Il est, en 1930, la vedette d'un film musical à grand spectacle, *King of Jazz*, de John Murray Anderson. Dans les années 1930, Paul Whiteman anime en outre plusieurs émissions sur les radios américaines. Il est l'auteur de trois ouvrages : *Jazz*, écrit avec M. M. McBride (Sears, New York, 1926, rééd. Arno Press, New York, 1974), *How To Be a Bandleader*, rédigé avec L. Lieber (R. M. McBride, New York, 1941), et *Records for the Millions* (avec D. A. Stein, Hermitage Press, New York, 1948). Il enregistre abondamment, mais sa popularité décline à la fin des années 1940 ; il revient sur le devant de la scène au cours de la décennie suivante en animant des séries télévisées. Il continuera à diriger des orchestres de façon occasionnelle jusqu'à sa mort, le 29 décembre 1967, à Doylestown (Pennsylvanie).

On pourra lire : T. DeLong, *Pops, Paul Whiteman, King of Jazz*, New Century Publishers, Piscataway (N.J.), 1983.

E.U.

Copyrighted material

WILEN BARNEY (1937-1996)

Une sorte d'élégance blasée, une furtive ondulation du tempo, une indifférence jouée que fêle la nostalgie... Barney Wilen, l'éternel adolescent, renoue, de silences en étrangetés, avec l'esprit de Lester Young. Il s'inscrit dans l'histoire par un coup de maître qui pèsera trop lourd sur le cours de sa carrière.

Bernard Jean Wilen naît à Nice, le 4 mars 1937, à cheval sur deux cultures : sa mère est française et son père américain. De 1940 à 1946, la famille vit aux États-Unis. De retour en France, le jeune Barney étudie le saxophone alto et se produit dans un orchestre familial sur la Côte d'Azur. Dès 1953, il « monte » à Paris et gagne très vite l'estime des musiciens professionnels. En quelques mois, il se fait un nom grâce à son autorité et à la nonchalance charmeuse d'un langage cool particulièrement délicat. On le voit au Tabou jouer du saxophone ténor – qui est devenu son instrument de prédilection – avec Henri Renaud, Bobby Jaspar et Jimmy Gourley. Déjà il enregistre avec Roy Haynes et Jay Cameron. Les 4 et 5 décembre 1957, il participe – avec Miles Davis (trompette), Pierre Michelot (basse), René Urtreger (piano) et Kenny Clarke (batterie) – à la légendaire séance d'enregistrement de la musique du film de Louis Malle, *Ascenseur pour l'échafaud*. Il s'agit d'un véritable tour de force : tous improvisent en direct sur les images en salle de montage, un écho étant artificiellement surajouté pour la version définitive. C'est aussi un poignant chef-d'œuvre où, à côté des plus grands, Barney Wilen – il faut déguster ses interventions, notamment dans les séquences « Sur l'autoroute » et « Au bar du Petit Bac » – s'impose magistralement avec une sonorité feutrée

Copyrighted material

WILLIAMS BIG JOE (1899 ou 1903-1982)

Durant sa très longue carrière – plus de soixante ans ! –, le légendaire Big Joe Williams aura été un des principaux acteurs, en même temps que le témoin, de tous les bouleversements de l'histoire du blues et du rock. Un des grands créateurs du Delta blues, Big Joe a aussi été une importante figure du blues de Saint Louis d'avant guerre puis a participé à l'élaboration du Chicago blues orchestral et électrique en compagnie de son ami John Lee « Sonny Boy » Williamson avant de jouer un rôle clé dans le folk boom des années 1960 : on lui doit notamment la découverte de Bob Dylan ! Figure familière de tous les grands festivals du monde, son œuvre enregistrée est considérable, autant en qualité qu'en durée puisqu'elle s'étend de 1930 à 1982.

Joseph Lee Williams naît à Crawford (Mississippi), dans le Delta, probablement le 16 octobre 1903 (mais la date de 1899 est également avancée). Enfant très doué pour la musique, Joe fuit les mauvais traitements que lui inflige son beau-père en suivant le spectacle itinérant des Rabbit Foot Minstrels. Il mène ensuite sans répit la vie d'un trimardeur, chantant et jouant de la guitare à neuf cordes (son invention brevetée), qui ajoute un élan remarquable à son swing naturel et qui fascinera ses auditeurs durant des décennies. On le trouve partout à travers les États-Unis, de l'Alabama à Saint Louis, de la Californie à New York, du Texas à Chicago, sans compter plusieurs séjours dans les pénitenciers les plus célèbres du Sud.

Copyrighted material

En février 1935, Big Joe Williams se fixe plus ou moins à Chicago et y enregistre les premiers titres d'une œuvre ininterrompue jusqu'à sa mort, dont la première version de son titre signature, *Baby Please Don't Go,* qui s'imposera comme un des grands classiques du blues. Big Joe sait faire évoluer sa musique ; plusieurs de ses séances en compagnie de John Lee « Sonny Boy » Williamson au début des années 1940 préfigurent ainsi le Chicago blues orchestral d'un Muddy Waters. Mais, à la mort de Sonny Boy en 1948, Big Joe quitte Chicago pour reprendre sa vie itinérante et sa carrière de bluesman soliste. Désormais, il propose ses services à toutes les compagnies de disques indépendantes qui tentent leur chance dans le domaine du blues : rares seront les labels de blues pour qui il n'enregistrera pas.

Cependant, à mesure que les années 1950 s'avancent, le blues rude et sans apprêts de Big Joe Williams passe de plus en plus de mode auprès des Noirs et les temps deviennent très durs pour lui. Mais Big Joe flaire avant tout le monde les prémices du courant folk qui bourgeonne à New York. Il enregistre dès 1957 un microsillon pour le public blanc nordiste, attire à lui tous les jeunes musiciens nordistes qui rêvent d'apprendre le blues (Paul Butterfield, Michael Bloomfield, Bob Dylan bien sûr et même les Rolling Stones) et participe à d'innombrables festivals à travers le monde. Big Joe est véritablement une vedette. Il fascine ce nouvel auditoire inattendu, autant par sa musique que par sa personnalité. Trapu, costaud, tranquille, méfiant, modeste, fier, indomptable, têtu, il apparaît sur scène dans un invraisemblable accoutrement de cow-boy, s'éponge longuement le front avec un gigantesque mouchoir à carreaux avant de se mettre à frapper sa guitare à neuf cordes rafistolée à grand renfort de sparadrap et obtient un triomphe constant.

Copyrighted material

À la fin de sa vie, gravement handicapé par un diabète invalidant, Big Joe – qui a réussi à récupérer ses droits d'auteur sur ses compositions comme *Baby Please Don't Go* grâce aux avocats de Bob Dylan – finit par acheter une maison mobile sur un petit lopin de terre de Crawford. C'est là qu'il vit ses dernières années, savourant la renommée internationale qui a fait de l'aîné d'une famille de métayers misérables un citoyen spécial de son Mississippi natal. Big Joe Williams meurt à Macon (Mississippi) le 17 décembre 1982.

Big Joe Williams : Baby Please Don't Go (Frémeaux & Associés FA 270) présente en deux CD une sélection de ses meilleurs titres de sa première période (1935-1951). *Big Joe Williams : Shake Your Boogie* (Arhoolie CD 315) réunit en un CD deux des albums les plus remarquables de Big Joe enregistrés dans les années 1960, *Tough Times* et *Thinking of What They Did to Me*.

Gérard HERZHAFT

Copyrighted material

WILLIAMS COOTIE (1908-1985)

À quatorze ans, Charles Melvin, dit Cootie, Williams, qui est né à Mobile, en Alabama, le 24 juillet 1908, commence à pratiquer la batterie. Ce n'est que par la suite qu'il s'intéressera à la trompette et s'inscrira dans la lignée de King Oliver. Il appartient successivement à l'Eagle Eye Shields Band (1925-1926), à l'Alonzo Ross Deluxe Syncopators (1926-1928), à l'orchestre de Chick Webb (trois semaines en 1928, Webb ne pouvant lui assurer un emploi) et à celui de Fletcher Henderson (1928-1929).

S'il est une date qui compte dans la vie artistique de Cootie Williams, c'est bien cette année 1929 où il rencontre Duke Ellington, avec lequel s'instaurera — jusqu'en 1940 — une collaboration de plus de onze ans.

Cootie Williams devient l'indispensable piment du cocktail ellingtonien, dans lequel il prend la succession du roi de la sourdine wa-wa qu'était Bubber Miley. Sa trompette est de tous les grands succès de l'orchestre. Qu'il suffise de citer *Rockin' in Rhythm*, *Double Check Stomp* (1930), *Echoes of the Jungle* (1931), *Bundle of Blues* (1933), *Echoes of Harlem* (1936, première pièce à porter le sous-titre de *Cootie's Concerto*), *Caravan* (1937), *Ridin' on a Blue Note* (1938, partition spécialement écrite pour le mettre en valeur), *Grievin'* (1939), *Stormy Weather*, *Chloe*, *In a Mellow Tone* (1940). On pourra mesurer l'estime dans laquelle le tenait le Duke à la splendeur de la pièce qu'il lui dédia comme cadeau d'adieu, le *Concerto for Cootie* (1940). Cootie Williams n'atteindra plus que rarement un pareil degré de perfection. La séparation du Duke et de

Copyrighted material

Cootie marquera le monde du jazz, à tel point que Raymond Scott enregistrera *When Cootie left the Duke*. Pourtant, le succès ne se détourne pas de lui. Il entre comme vedette chez Benny Goodman en 1940 et, en 1942, il crée son propre grand orchestre. Sous la pression des circonstances économiques, il le transforme en une petite formation, fréquemment engagée par le Savoy, le grand dancing de Harlem, dont il devient l'un des musiciens favoris. En 1959, il effectue une tournée européenne. Mais on ne triche pas avec l'essentiel et Cootie regagne en 1962 sa véritable et seule patrie, l'orchestre du Duke. Il y soufflait encore avec une belle énergie en 1971 lorsque l'illustrissime phalange rendit une ultime visite à la capitale française. Cootie Williams quittera l'orchestre du Duke un an après la mort d'Ellington (1974). Il continuera à jouer jusqu'en 1983. Il meurt à New York le 15 septembre 1985.

Prenant la relève de Bubber Miley, Cootie Williams sait tirer de l'instrument une infinie variété de *growls*, inquiétants bruits souterrains ou poignantes plaintes mi-humaines, mi-animales, qui donnent aux styles wa-wa et jungle leurs luxuriantes couleurs et leur tension dramatique. Usant, selon les cas, d'un vibrato très expressif ou d'un son large et puissant (sans sourdine), il se montre rageur dans l'attaque et véhément dans l'envolée lyrique. Articulant ses phrases avec une grande précision, il révèle souvent des dons de délicatesse et de poésie insoupçonnés. Lorsqu'il chante, c'est à la manière de Louis Armstrong. L'expressivité de son jeu lui vaut de nombreux imitateurs qui n'ont guère réussi qu'à s'enliser dans le maniérisme sans atteindre la véritable grandeur de ce parfait musicien.

Pierre BRETON

Copyrighted material

WILLIAMS MARY LOU (1910-1981)

Peu de femmes se sont fait un nom dans l'histoire du jazz instrumental. Bien moins encore y ont laissé la trace d'un talent unanimement reconnu. Mary Lou Williams (de son nom de jeune fille Mary Elfrieda Scruggs), pianiste, arrangeuse et compositrice, fait incontestablement partie de ces « happy few ».

Mary Lou Williams naît à Atlanta (Georgie), le 8 mai 1910. À sept ans, elle est déjà célèbre sous le nom de « Little Piano Girl », ce qui ne l'empêche pas de prendre des leçons de Mrs. Alexander, qui fut par ailleurs le professeur de Billy Strayhorn et d'Erroll Garner. Ses débuts, dans des vaudevilles musicaux, datent de 1925. Elle s'associe alors avec le saxophoniste John Williams, qu'elle épousera en 1926. En 1929, tous deux sont engagés par Andy Kirk. Jusqu'en 1942, elle joue du piano dans l'orchestre, compose pour la formation de nombreux arrangements et tient le rôle d'un véritable directeur musical.

Elle contribue au succès de la formation, appelée The Twelve Clouds of Joy. C'est à cette époque qu'elle écrit, le plus souvent dans l'esprit des grands orchestres des années 1930, thèmes et orchestrations pour Benny Goodman, Duke Ellington, Tommy Dorsey, Louis Armstrong et même Dizzy Gillespie. Parmi eux, il convient de retenir *Walkin and Swingin*' (1936), *Little Joe from Chicago* (1938, pour Andy Kirk), *Roll' Em* (1937, pour Benny Goodman), *Trumpets No End* (1946, pour Duke Ellington). Elle donne des leçons à Thelonious Monk et Bud Powell, fréquente les

Copyrighted material

WILLIAMS TONY (1945-1997)

En portant le jeu de la batterie à son point de perfection, le jazzman américain Tony Williams est devenu un véritable symbole et l'évident modèle de toute une génération. Ni inventeur de musique nouvelle ni rayonnant animateur de formations, l'instrumentiste est entré dans la légende. Miles Davis, qui n'a fréquenté que les plus grands, reconnaissait en lui l'un de ses partenaires préférés.

Anthony Williams naît à Chicago le 12 décembre 1945. À Boston, où il passe son enfance, ses dons se révèlent de manière très précoce. Il n'a que huit ans quand son père, saxophone ténor, lui fait faire ses premières armes dans l'orchestre qu'il dirige. Après deux ans d'études auprès d'Alan Dawson, il n'hésite pas à se confronter à des géants comme Max Roach et Art Blakey au cours de jam-sessions restées célèbres ; il n'a pas encore quinze ans ! Très vite, sa carrière est lancée. Il se fait entendre avec Toshiko Akiyoshi-Mariano, Sam Rivers, le Boston Improvisational Ensemble, et participe à plusieurs trios. Au club Big M, il accompagne l'organiste virtuose Johnny Hammond Smith. En 1962, il se fixe à New York sur les conseils de Jackie McLean, qui l'engage avec Bobby Hutcherson, Grachan Moncur III et Eddie Khan. Infatigable et infaillible découvreur de talents, Miles Davis ne saurait, bien évidemment, manquer un tel génie. Quand il constitue, en 1963, son deuxième quintette, il l'inclut avec Ron Carter (basse) et Herbie Hancock (piano) dans une des plus illustres sections rythmiques de l'histoire du jazz. Une rafale d'albums mémorables – *Seven Steps to Heaven* (1963), *My Funny Valentine* (1964), *E.S.P.* (1965), *Miles Smiles* (1966), *Nefertiti* (1967), *Miles in The Sky* (1968), *Filles de*

Copyrighted material

du dialogue est un formidable bâtisseur de solos. Sous un discours dont la forme paraît déstructurée, sous une pulsation que dévore souvent le silence, s'obstine la suggestion de l'immuable tempo. La couleur de son jeu à la grande cymbale, sa sonorité très typée aux toms, son extraordinaire maîtrise de la polyrythmie construisent chez ce batteur d'exception une démarche dont l'essence est le chant et l'aboutissement d'une souveraine poésie.

Pierre BRETON

Copyrighted material

WILLIAMSON ALECK FORD ou RICE MILLER, dit SONNY BOY (entre 1890 et 1901-1965)

Dans le blues, il est fréquent qu'un musicien clame sa filiation à son maître ou à son idole en lui empruntant son nom : les Muddy Waters Jr., B. B. King Jr., Jimmy Reed Jr. ou Howlin' Wolf Jr. abondent ! Mais le cas de Rice Miller est tout autre : il a emprunté l'identité de John Lee « Sonny Boy » Williamson en affirmant qu'il était, lui, l'original et que l'autre – le vrai – était un usurpateur. Seule la mort de Sonny Boy « n° 1 » en 1948 a permis à Sonny Boy « n° 2 » de gagner Chicago sans risque et d'y faire à son tour une grande carrière. Bonimenteur et showman autant que bluesman, ce Sonny Boy-là a entouré son existence d'un tel épais tissu de bobards qu'il a fallu un travail de limier de la part de chercheurs britanniques pour démêler la fiction de la réalité. Et encore : que d'incertitudes demeurent sur Sonny Boy n° 2, à commencer par sa date réelle de naissance !

Il naît à Glendora, dans le Mississippi, peut-être le 5 décembre 1890, ou 1899, ou 1901. Fils illégitime de Millie Ford, qui le prénomme Aleck, il est élevé par son beau-père, un certain Miller, dont il prendra le nom. Son surnom de « Rice » provient du travail régulier qu'il effectue un temps dans les rizières à la frontière de la Louisiane et du Mississippi. Quoi qu'il en soit, Aleck Ford, ou Rice Miller, préfère aux travaux agricoles la vie de musicien itinérant. Il apprend l'harmonica et la guitare et vagabonde dans les années 1920 dans tout le Sud, où il gagne sa vie en jouant le blues et en

Copyrighted material

racontant des histoires, soit seul, soit au sein d'un *medicine show*, soit encore en compagnie d'autres bluesmen comme Robert Leroy Johnson, Robert Jr. Lockwood, Elmore James, Robert Nighthawk ou Howlin' Wolf. Lorsqu'à partir de 1937 John Lee « Sonny Boy » Williamson engrange succès sur succès avec ses disques pour la firme Bluebird, Rice Miller usurpe son identité, se faisant ainsi mieux payer dans les bars locaux. Grâce à ce subterfuge, il réussit à devenir l'animateur régulier d'un programme radiophonique diffusé depuis Helena (Arkansas), qu'il rendra célèbre, le King Biscuit Show, sponsorisé par la marque de farine Sonny Boy ! L'émission rend très populaire Rice Miller dans le Sud et des échos de ce succès arrivent jusqu'à Chicago. Le vrai Sonny Boy tentera, pistolet à la ceinture, de corriger l'imposteur. En vain. La rencontre entre les deux Sonny Boy n'aura jamais lieu.

Bien qu'il ait toujours prétendu avoir gravé des disques dès les années 1920, Rice Miller doit en fait attendre 1951 pour enregistrer ses premiers 78-tours pour le label Trumpet, soit une vingtaine de grands blues caractérisés par une grande expressivité instrumentale, une capacité à créer en quelques secondes un climat tendre ou dramatique, un ton sarcastique qui s'insinue avec malice dans des compositions toujours originales, emplies de verve et d'humour. Chez ce grand bluesman, chez ce poète satirique, la voix, le texte et l'harmonica ne font qu'un. Ces qualités sont encore portées à la perfection lorsque Sonny Boy signe en 1955 un contrat avec les frères Len et Phil Chess. Il enregistre alors à Chicago, entouré des meilleurs musiciens de la ville, une des œuvres les plus accomplies de l'histoire du blues : *Don't Start Me to Talkin'*, *The Key*, *Nine Below Zero*, *Checkin' Up on My Baby*, *Cross My Heart*, *Trust My Baby*, *Bring It On Home*, *Help Me* et des dizaines d'autres blues magnifiques devenus des classiques du genre. En 1963, cet harmoniciste habillé d'une tenue d'Arlequin et d'un chapeau haut-

Copyrighted material

Copyrighted material

qu’il obtient en jouant deux notes à la fois sont devenus les bases de tout l’harmonica blues.

John Lee « Sonny Boy » Williamson : The Blues (Frémeaux & Associés FA 253) présente en deux CD une sélection qui retrace l’évolution du Chicago blues à travers l’œuvre de son principal créateur. Le meilleur de ce grand bluesman figure dans les deux CD de *The Essential Sonny Boy Williamson* (Document Classic Blues Series CBL-200013).

Gérard HERZHAFT

Copyrighted material

WILSON TEDDY (1912-1986)

Pour s'épanouir, certains talents préfèrent parfois l'ombre à la lumière. Teddy Wilson n'a jamais eu auprès du grand public, ni même auprès de la critique, un succès à la mesure de l'admiration que ses pairs n'ont cessé de lui porter. Bien rares pourtant sont les pianistes dont le jeu atteint un tel degré de maîtrise et de perfection.

Theodore Shaw Wilson naît à Austin (Texas) le 24 novembre 1912. C'est en Alabama, à Tuskegee, qu'il suit une formation musicale classique, s'essayant tour à tour au violon, à la clarinette, au hautbois et au piano. Ce dernier instrument l'emportera bien vite dès ses années de collège. Il rejoint ensuite son frère Gus, qui joue du trombone à Detroit, et il se fait remarquer dès l'été de 1929 dans les orchestres locaux. Ses véritables débuts professionnels ont lieu au sein du Lawrence « Speed » Webb Band.

Il se distingue en 1930 dans la formation de Milton Senior à Toledo. Louis Armstrong l'engage et le garde à ses côtés de 1931 à 1933. C'est avec le grand trompettiste qu'il grave son premier enregistrement – *Basin Street Blues* – le 27 janvier 1933. À cette époque, il joue beaucoup avec Erskine Tate et Jimmie Noone. En 1933, il se retrouve à New York dans les Chocolate's Dandies de Benny Carter. Il appartient, en 1934 et 1935, à l'orchestre de Willie Bryant. Sur la recommandation de John Hammond, Benny Goodman l'appelle auprès de lui en 1935. Il est ainsi le premier musicien noir à entrer dans la formation du célèbre clarinettiste blanc. Il s'y illustre essentiellement en trio, avec le leader et le grand batteur Gene Krupa, ou dans des ensembles élargis, avec le

Copyrighted material

concours de Lionel Hampton. Cela ne l'empêche pas d'enregistrer avec Lester Young, Ben Webster, Johnny Hodges, Buck Clayton, Cozy Cole et Billie Holiday, dont il fut l'un des meilleurs partenaires. Il fonde en 1939 un grand orchestre qu'il abandonnera rapidement pour se consacrer à un sextette (1940-1944). Il retourne chez Benny Goodman en 1945 mais côtoie parallèlement des musiciens de style aussi divers que Charlie Parker, Stan Getz, Harry James ou Art Blakey. Teddy Wilson, qui fut un temps directeur des programmes de la C.B.S., se dépense sans compter dans l'enseignement. Il n'interrompt pas pour autant son activité de concertiste, qui le mène en Scandinavie (1952), en Grande-Bretagne (1953) et à la foire de Bruxelles (1958). Il participe, en 1956, au film *The Benny Goodman Story*. En 1962, il est de la tournée qu'organise le clarinettiste américain en U.R.S.S. à la tête d'un grand orchestre reconstitué pour la circonstance. On peut ensuite l'entendre dans divers clubs du Nouveau Monde comme animateur d'un trio. À noter encore deux tournées européennes avec le Jazz At The Philharmonic (J.A.T.P.) en 1965, et au Paris Jazz Festival en 1966. Il meurt le l^{er} août 1986 à son domicile de New Britain (Connecticut), laissant un legs discographique d'une grande importance musicale, tant à la tête de ses propres formations, qui comptent parmi les meilleures du Middle Jazz, que comme partenaire idéal de Benny Goodman, Lionel Hampton, Edmond Hall ou Billie Holiday.

« Jouer du jazz avec Teddy – avouait Benny Goodman –, c'était comme jouer du Mozart avec un quatuor à cordes. » Nous sommes avec lui bien loin des pyrotechnies flamboyantes d'un Earl Hines – dont le style a pourtant profondément marqué ses débuts – d'un Art Tatum ou d'un Fats Waller. Teddy Wilson nous fait redécouvrir une simplicité aussi révolutionnaire en 1930 que les audaces dissonantes d'un Monk dans les années 1950. Tout son art est tendu vers la

Copyrighted material

clarté des lignes mélodiques, la limpidité de la sonorité. C'est volontairement qu'il réduit à sa plus simple expression le rôle décoratif du trait pianistique dont tant d'autres ont usé et abusé jusqu'à l'écœurement. Doté pourtant d'une somptueuse technique, il n'a jamais cessé de l'améliorer. Sa main gauche, aussi expressive que sa dextre, montre un sens rare du contre-chant. Elle développe un jeu d'une extraordinaire variété, des basses classiques à la définition de phrases mélodiques entières dans le grave ou le médium, en passant par des séries d'accords de dixième placés sur le temps ou sur le contre-temps. À la main droite règne un toucher exceptionnel, incisif et délicat, l'un des plus émouvants de l'histoire du jazz, jouant sur une large palette de couleurs sonores. Une invention toujours en éveil marie en permanence goût, mesure et sobriété. La rengaine la plus éculée retrouve entre ses mains une noblesse toute nouvelle. Chez ce musicien, dont l'élégance et la finesse sont les qualités dominantes, le swing n'est pas vague furieuse mais pulsation précise, souple et détendue. Le raffinement de ses curiosités harmoniques est tel qu'Earl Hines lui-même s'est senti contraint, en 1935, de se remettre à son école.

Difficile de rêver plus bel hommage ! Malgré la discrétion relative de sa carrière, Teddy Wilson a exercé une influence grandissante sur la plupart des pianistes de son temps, à qui il offrait la plus sereine et la plus prenante image du classicisme.

Pierre BRETON

Copyrighted material

YANCEY JIMMY (1898-1951)

Pianiste de blues américain, Jimmy Yancey a créé le style du boogie-woogie avec des schémas de basse lents, réguliers et simples à la main gauche, devenus plus rapides dans les œuvres de ses élèves Albert Ammons et Meade « Lux » Lewis, qui ont popularisé le « Yancey Special ».

Né le 20 février 1898 à Chicago, James Edward Yancey est un pianiste largement autodidacte, qui a reçu quelques conseils de son frère Alonzo. Dès son enfance, il mène une carrière de chanteur et de danseur, faisant des tournées dans le circuit des variétés américain et des music-halls européens ; il joue pour le roi George V d'Angleterre en 1913. De retour à Chicago, Yancey se produit dans de petites tavernes et à des réunions informelles. Il joue au base-ball dans les ligues noires jusqu'en 1919, année où il épouse Estella Harris (Mama Yancey), qui chante avec lui dans des soirées privées tout au long des années 1920, 1930 et 1940. Ils font trois disques ensemble et se produisent à la radio en 1939 et au Carnegie Hall de New York en 1948. À partir de 1925, Yancey est gardien du stade de base-ball des White Sox à Chicago, où il reste jusqu'à sa mort le 17 septembre 1951 à Chicago.

Il a exercé une profonde influence sur d'autres musiciens, mais, de son vivant, sa musique n'était connue que d'un petit cercle. Mama Yancey a continué à chanter et à enregistrer, travaillant avec les pianistes Little Brother Montgomery et Erwin Helfer. Elle s'est à nouveau produite à Carnegie Hall en 1981.

Copyrighted material

E.U.

Copyrighted material

YOUNG LESTER (1909-1959)

Ayant débuté comme batteur et saxophoniste alto, Lester Young choisit ensuite le ténor et fait partie de nombreux orchestres, en particulier celui de Count Basie auprès duquel il conquiert la notoriété. À partir de 1940, il forme lui-même un orchestre, puis plusieurs petites formations. Quand tous les saxophonistes ténors se réclamaient de Coleman Hawkins, Lester Young leur tourna le dos et explora une tout autre direction. Sa sonorité « floconneuse » (L. Malson), son timbre feutré scandalisèrent. Cependant, les musiciens les plus ouverts se passionnèrent pour une formulation du swing absolument nouvelle (paresseuse, mais aussi efficace que l'ancienne) et un style d'improvisation qui préférait la libre exploitation des accords à la paraphrase thématique. Cette dernière innovation ouvre la voie aux boppers, qui trouvent aussi chez le « Pres » (le « Président », surnom donné à Lester par Billie Holiday) le modèle d'un découpage rythmique audacieux, décalé par rapport aux barres de mesure, et d'une sollicitation plus entreprenante de l'harmonie, en utilisant, par exemple, les accords de passage. Lester Young imposera encore plus profondément sa marque (décontraction rythmique, goût des sonorités douces et mates, sensibilité blessée) au jazz cool et au néo-classicisme hérité de Count Basie. Souvent décrié, le romantisme californien des années cinquante n'est qu'une énorme révérence au lyrisme à la fois tendre et bouleversant du « Pres », encore qu'il n'en suppose point la détresse profonde. Il n'est pas jusqu'aux disciples avérés de Coleman Hawkins qui n'aient subi, à des degrés divers, l'influence de cet art.

Copyrighted material

Votre avis nous intéresse !

Laissez un commentaire sur le site de votre librairie en ligne et partagez vos coups de cœur sur les réseaux sociaux !

Copyrighted material

Table des matières

ADDERLEY cannonball (1928-1975)
ADDERLEY nat (1931-2000)
ALI rashied (1935-2009)
ALLEN henry red (1908-1967)
ALLISON luther (1939-1997)
ANDERSON fred (1929-2010)
ANDERSON marian (1897-1993)
ARMSTRONG louis (1901-1971)
ART ENSEMBLE OF CHICAGO
AYLER albert (1936-1970)
BADEN POWELL (1937-2000)
BAILEY mildred (1907-1951)
BAKER chet (1929-1988)
BALLARD hank (1936-2003)
BARNET charlie (1913-1991)
BARRETTO ray (1929-2006)
BASIE count (1904-1984)
BE-BOP
BECHET sidney (1897-1959)
BEIDERBECKE bix (1903-1931)
BELLSON louie (1924-2009)
BIGARD barney (1906-1980)
BING rudolf 1902-1997
BLACKWELL edward joseph (1929-1992)
BLAKE eubie (1883-1983)
BLAKEY art (1919-1990)
BLANTON jimmy (1918 ou 1921-1942)
BLEY carla (1938-)
BLIND BLAKE (1890 env.-env. 1933)
BLUES
BOLDEN buddy (1877-1931)
BOOGIE-WOOGIE
BOSWELL SISTERS
BOWIE lester (1941-1999)
BRAXTON anthony (1945-)
BRECKER michael (1919-2007)
BREUKER willem (1944-2010)
BROONZY big bill (1893 ou 1898-1958)

Copyrighted material

BROWN charles (1922-1999)
BROWN clarence gatemouth (1924-2005)
BROWN clifford (1930-1956)
BROWN « les » (1912-2001)
BROWN marion (1935-2010)
BROWN ray (1926-2002)
BRUBECK dave (1920-2012)
BUCKNER milton (1915-1977)
BURKE solomon (1936 ?-2010)
BYARD jaki (1922-1999)
BYAS don (1912-1972)
BYRD charlie (1925-1999)
CAKE-WALK
CALLOWAY cab (1907-1994)
CARNEY harry (1910-1974)
CARR leroy (1905-1935)
CARTER benny (1907-2003)
CARTER betty (1930-1998)
CHAMBERS paul (1935-1969)
CHARLES ray (1930-2004)
CHENIER clifton (1925-1987)
CHERRY don (1936-1995)
CHRISTIAN charlie (1919-1942)
CLARKE kenny (1914-1985)
CLAYTON buck (1911-1991)
COLE cozy (1909-1981)
COLEMAN bill (1904-1981)
COLEMAN ornette (1930-)
COLLINS albert (1932-1993)
COLTRANE john (1926-1967)
CONNOR chris (1927-2009)
COOL
COREA chick (1941-)
CRAWFORD hank (1934-2009)
CRAY robert (1953-)
CRÉOLE musique
CROSBY bing (1904-1977)
DAMERON tadd (1917-1965)
DAVIS art (1934-2007)
DAVIS miles (1926-1991)
DEARIE blossom (1926-2009)
DEJOHNETTE jack (1942-)
DESMOND paul (1924-1977)

Copyrighted material

HALL adelaide (1904-1993)
HAMPTON lionel (1908-2002)
HANCOCK herbie (1940-)
HANDY william christopher (1873-1958)
HARD BOP
HAWKINS coleman (1904-1969)
HEATH percy (1923-2005)
HENDERSON fletcher (1897-1952)
HENDERSON joe (1937-2001)
HERMAN woody (1913-1987)
HIGGINBOTHAM j. c. (1906-1973)
HIGGINS billy (1936-2001)
HINES earl (1905-1983)
HINTON milt (1910-2000)
HODGES johnny (1906-1970)
HOLIDAY billie (1915-1959)
HOOKER john lee (1917 ou 1921-2001)
HOPKINS lightnin' (1911 ou 1912-1982)
HORN shirley (1934-2005)
HORTON gladys (1945-2011)
HOUSE son (entre 1892 et 1902-1988)
HOWLIN' WOLF (1910-1976)
HUBBARD freddie (1938-2008)
HUMAIR daniel (1938-)
HUNTER alberta (1897-1984)
HURT mississippi john (entre 1892 et 1894-1966)
IRWIN dennis (1951-2008)
JACKSON mahalia (1911-1972)
JACKSON milt (1923-1999)
JACQUET illinois (1922-2004)
JAMAL ahmad (1930-)
JAMES elmore (1918-1963)
JAMES harry (1916-1983)
JAMES skip (1902-1969)
JARRETT keith (1945-)
JAZZ
JAZZ MODAL
JAZZ ROCK ou JAZZ FUSION
JEFFERSON blind lemon (1893-1929)
JENKINS leroy (1932-2007)
JENNY-CLARK jean-françois (1944-1998)
JOHNSON blind willie (1902 env.-env. 1949)
JOHNSON bunk (1889-1949)

Copyrighted material

JOHNSON james p. (1894-1955)
JOHNSON jay jay (1924-2001)
JOHNSON lonnie (1894-1970)
JOHNSON robert leroy (1911-1938)
JOHNSON tommy (1896 env.-1956)
JONES elvin (1927-2004)
JONES hank (1918-2010)
JONES jo (1911-1985)
JONES philly joe (1923-1985)
JONES quincy (1933-)
JONES thad (1923-1986)
JOPLIN janis (1943-1970)
JOPLIN scott (1867 ou 1868-1917)
KENTON stan (1912-1979)
KESSEL barney (1923-2004)
KING albert (1923 ou 1924-1992)
KING b. b. (1925-)
KONITZ lee (1927-)
KRUPA gene (1909-1973)
KÜHN joachim (1944-)
LACY steve (1934-2004)
LAFARO scott (1936-1961)
LAND harold (1928-2001)
LATIN JAZZ
LEAD BELLY (1889-1949)
LEE peggy (1920-2002)
LEWIS john (1920-2001)
LEWIS mead lux (1905-1964)
LINCOLN abbey (1930-2010)
LITTLE WALTER (1930-1968)
LUTER claude (1923-2006)
LYTTELTON humphrey (1921-2008)
MAGIC SAM (1937-1969)
MAINSTREAM ou MIDDLE JAZZ
MAKEBA miriam (1932-2008)
MANERI joe (1927-2009)
MANGELSDORFF albert (1928-2005)
MANN herbie (1930-2003)
MANNE shelly (1920-1984)
MARIANO charlie (1923-2009)
MARSALIS branford (1960-)
MARSALIS wynton (1961-)
McDOWELL mississippi fred (1904-1972)

Copyrighted material

McFERRIN bobby (1950-)
McLAUGHLIN john (1942-)
McLEAN jackie (1931-2006)
MEHLDAU brad (1970-)
MEMPHIS MINNIE (entre 1894 et 1900-1973)
MEMPHIS SLIM (1915-1988)
MEZZROW mezz (1899-1972)
MICHELOT pierre (1928-2005)
MILBURN amos (1926-1980)
MILLER glenn (1904-1944)
MILLS BROTHERS
MINGUS charlie (1922-1979)
MOBLEY hank (1930-1986)
MONK thelonious (1917 env.-1982)
MONTGOMERY little brother (1906-1985)
MONTGOMERY wes (1923-1968)
MOODY james (1925-2010)
MORELLO joe (1928-2011)
MORGAN frank (1933-2007)
MORGAN lee (1938-1972)
MORTON jelly roll (1885 ou 1890-1941)
MUDDY WATERS (1915-1983)
MULLIGAN gerry (1927-1996)
NAVARRO fats (1923-1950)
NEGRO SPIRITUAL ET GOSPEL
NEW ORLEANS
NEWMAN david «fathead» (1933-2009)
NICHOLAS albert (1900-1973)
NOONE jimmie (1895-1944)
O'DAY anita (1919-2006)
ODETTA (1930-2008)
O'FARRILL chico (1921-2001)
OLIVER king (1884 ou 1885-1938)
ØRSTED PEDERSEN niels-henning (1946-2005)
ORY kid (1886-1973)
PAGE walter (1900-1957)
PANASSIÉ hugues (1912-1974)
PARKER charlie (1920-1955)
PATTON charlie ou charley (1881 ou 1891-1934)
PEPPER art (1925-1982)
PERKINS pinetop (1913-2011)
PERRIN mimi (1926-2010)
PERSIANI andré (1927-2004)

Copyrighted material

SWING
TAMPA RED (entre 1900 et 1908-1981)
TATUM art (1910-1956)
TAYLOR cecil (1929-)
TAYLOR koko (1928-2009)
THIGPEN ed (1930-2010)
THOMPSON lucky (1924-2005)
THREADGILL henry (1944-)
TRISTANO lennie (1919-1978)
TRUFFAZ erik (1960-)
TURNER big joe (1911-1985)
TURNER joe (1907-1990)
VAUGHAN sarah (1924-1990)
VENTURA ray (1908-1979)
WALDRON mal (1925-2002)
WALKER joe louis (1949-)
WALKER t-bone (1913-1975)
WALLER fats (1904-1943)
WATERS ethel (1896-1977)
WEBB chick (entre 1902 et 1909-1939)
WEBSTER ben (1909-1973)
WELLS dicky (1907 ou 1909-1985)
WELLS junior (1934-1998)
WESTON randy (1926-)
WHITE josh (1915-1969)
WHITEMAN paul (1890-1967)
WILEN barney (1937-1996)
WILLIAMS big joe (1899 ou 1903-1982)
WILLIAMS cootie (1908-1985)
WILLIAMS mary lou (1910-1981)
WILLIAMS tony (1945-1997)
WILLIAMSON aleck ford ou rice miller, dit SONNY BOY (entre 1890 et 1901-1965)
WILLIAMSON john lee, dit SONNY BOY (1914-1948)
WILSON teddy (1912-1986)
YANCEY jimmy (1898-1951)
YOUNG lester (1909-1959)

Copyrighted material

compositeur, auteur, musicologue et designer sonore

Denis Constant MARTIN
directeur de recherche, Fondation nationale des sciences politiques (C.E.R.I.)

Danièle MOLKO
écrivain

Alain PÂRIS
chef d'orchestre, musicologue, producteur à Radio-France

Xavier PRÉVOST
producteur à Radio France, chroniqueur à *Jazz Magazine* et à *Guitare et claviers*

Robert D. PRUTER
assistant éditorial, Charles D. Spencer and Associates, Chicago

Michael RAY
auteur

Lucien RIOUX
journaliste au *Le Nouvel Observateur*

David RITZ
écrivain, journaliste

Daniel SAUVAGET
économiste, critique de cinéma

Barbara A. SCHREIBER
auteur

Martin L. WHITE
auteur

Copyrighted material

Index

Comment utiliser l'index

L’index permet d’effectuer une recherche précise dans l’ensemble des articles de l’ouvrage et d’y naviguer.

Sous chaque entrée figurent une ou plusieurs références.

Lorsque la première référence qui apparaît sous l’entrée est précédée d’une puce, cela signifie qu’il existe un article entier sur le sujet.

Les autres références correspondent aux titres des articles qui comportent un passage significatif sur le sujet.

En cliquant sur une référence, vous êtes directement positionné à l’endroit pertinent de l’article.

Copyrighted material

A

• A B C D E F G H I J K L M N O P R S T U V W Y Z •

A.A.C.M. (Association for the Advancement of Creative Musicians)

ANDERSON FRED (1929-2010)
BOWIE LESTER (1941-1999)
BRAXTON ANTHONY (1945-)

ACTEURS ET ACTRICES, *cinéma*

CROSBY BING (1904-1977)
LINCOLN ABBEY (1930-2010)

ADDERLEY JULIAN dit CANNONBALL (1928-1975)

• ADDERLEY CANNONBALL (1928-1975)
ADDERLEY NAT (1931-2000)

ADDERLEY NAT (1931-2000)

• ADDERLEY NAT (1931-2000)

AFRIQUE NOIRE MUSIQUES D'

MAKEBA MIRIAM (1932-2008)

AFRO-AMÉRICAINE CULTURE

ARMSTRONG LOUIS (1901-1971)
BLAKE EUBIE (1883-1983)
BLUES
CRÉOLE MUSIQUE
DIXIELAND
DORSEY THOMAS A. (1899-1993)
ELLINGTON DUKE (1899-1974)
HOOKER JOHN LEE (1917 ou 1921-2001)
JAZZ
JOHNSON JAMES P. (1894-1955)
JOHNSON JAY JAY (1924-2001)
LINCOLN ABBEY (1930-2010)
MINGUS CHARLIE (1922-1979)
NEGRO SPIRITUAL ET GOSPEL
ROBESON PAUL (1898-1976)
SHEPP ARCHIE (1937-)
SUN RA (1914/1915-1993)
WATERS ETHEL (1896-1977)
WESTON RANDY (1926-)

Copyrighted material

ALI RASHIED (1935-2009)
• ALI RASHIED (1935-2009)

ALLEMANDE MUSIQUE
MANGELSDORFF ALBERT (1928-2005)

ALLEN HENRY RED (1908-1967)
• ALLEN HENRY RED (1908-1967)

ALLEN RICHARD (1760-1831)
NEGRO SPIRITUAL ET GOSPEL

ALLISON LUTHER (1939-1997)
• ALLISON LUTHER (1939-1997)

AMÉRICAINE LITTÉRATURE
LINCOLN ABBEY (1930-2010)
MEZZROW MEZZ (1899-1972)

AMÉRINDIENS ou INDIENS D'AMÉRIQUE
CRÉOLE MUSIQUE

AMÉRIQUES MUSIQUE DES
O'FARRILL CHICO (1921-2001)

ANDERSON FRED (1929-2010)
• ANDERSON FRED (1929-2010)

ANDERSON MARIAN (1897-1993)
• ANDERSON MARIAN (1897-1993)

ANGLAISE MUSIQUE
LYTTELTON HUMPHREY (1921-2008)
SHEARING GEORGE (1919-2011)

APARTHEID
MAKEBA MIRIAM (1932-2008)

ARAUCANS
CRÉOLE MUSIQUE

ARGERICH MARTHA (1941-)
GULDA FRIEDRICH (1930-2000)

ARMSTRONG LOUIS (1901-1971)
• ARMSTRONG LOUIS (1901-1971)
DIXIELAND
HINES EARL (1905-1983)
JOHNSON BUNK (1889-1949)
NEW ORLEANS

ARRANGEMENT, *musique*
EVANS GIL (1912-1988)

Copyrighted material

GROFÉ FERDE (1892-1972)
HENDERSON FLETCHER (1897-1952)
JAZZ
JONES QUINCY (1933-)

ART ENSEMBLE OF CHICAGO

• ART ENSEMBLE OF CHICAGO
BOWIE LESTER (1941-1999)
JAZZ

ATLANTIC RECORDS

PONTY JEAN-LUC (1942-)

ATONALITÉ

COLEMAN ORNETTE (1930-)

AUDIOVISUELLES TECHNIQUES

JAZZ

AUTRICHIENNE MUSIQUE

GULDA FRIEDRICH (1930-2000)

AYLER ALBERT (1936-1970)

• AYLER ALBERT (1936-1970)

Copyrighted material

B

• A B C D E F G H I J K L M N O P R S T U V W Y Z •

BADEN POWELL (1937-2000)

• BADEN POWELL (1937-2000)

BAILEY MILDRED (1907-1951)

• BAILEY MILDRED (1907-1951)

BAKER CHET (1929-1988)

• BAKER CHET (1929-1988)

BALLARD HANK (1936-2003)

• BALLARD HANK (1936-2003)

BAPTISME

DORSEY THOMAS A. (1899-1993)
NEGRO SPIRITUAL ET GOSPEL

BARNET CHARLIE (1913-1991)

• BARNET CHARLIE (1913-1991)

BARRETTO RAY (1929-2006)

• BARRETTO RAY (1929-2006)

BASIE WILLIAM dit COUNT (1904-1984)

• BASIE COUNT (1904-1984)
CLAYTON BUCK (1911-1991)
FOSTER FRANK (1928-2011)
JAZZ
JONES JO (1911-1985)
JONES THAD (1923-1986)
MAINSTREAM ou MIDDLE JAZZ
PAGE WALTER (1900-1957)
SWING
WELLS DICKY (1907 ou 1909-1985)

BASSE, *musique*

JAZZ ROCK ou JAZZ FUSION

BATTERIE, *instrument de musique*

ALI RASHIED (1935-2009)
BELLSON LOUIE (1924-2009)

Copyrighted material

BLACKWELL EDWARD JOSEPH (1929-1992)
BLAKEY ART (1919-1990)
CLARKE KENNY (1914-1985)
COLE COZY (1909-1981)
DEJOHNETTE JACK (1942-)
HIGGINS BILLY (1936-2001)
HUMAIR DANIEL (1938-)
JONES ELVIN (1927-2004)
JONES JO (1911-1985)
JONES PHILLY JOE (1923-1985)
MANNE SHELLY (1920-1984)
MORELLO JOE (1928-2011)
ROACH MAX (1924-2007)
ROMANO ALDO (1941-)
RUSSELL GEORGE (1923-2009)
SINGLETON ZUTTY (1898-1975)
THIGPEN ED (1930-2010)
WILLIAMS TONY (1945-1997)

BE-BOP

• BE-BOP
BLAKEY ART (1919-1990)
BYAS DON (1912-1972)
CARTER BETTY (1930-1998)
CHRISTIAN CHARLIE (1919-1942)
CLARKE KENNY (1914-1985)
DOLPHY ERIC (1928-1964)
DORHAM KENNY (1924-1972)
ECKSTINE BILLY (1914-1993)
ELDRIDGE ROY (1911-1989)
FARMER ART (1928-1999)
GILLESPIE DIZZY (1917-1993)
HAIG AL (1924-1982)
JAZZ
JOHNSON JAY JAY (1924-2001)
JONES PHILLY JOE (1923-1985)
KESSEL BARNEY (1923-2004)
MONK THELONIOUS (1917 env.-1982)
MOODY JAMES (1925-2010)
McLEAN JACKIE (1931-2006)
NAVARRO FATS (1923-1950)
PARKER CHARLIE (1920-1955)
PETTIFORD OSCAR (1922-1960)
POWELL BUD (1924-1966)
ROACH MAX (1924-2007)
THOMPSON LUCKY (1924-2005)
TRISTANO LENNIE (1919-1978)
VAUGHAN SARAH (1924-1990)

BECHET SIDNEY (1897-1959)

• BECHET SIDNEY (1897-1959)
ARMSTRONG LOUIS (1901-1971)
JAZZ

Copyrighted material

Copyrighted material

C

• A B C D E F G H I J K L M N O P R S T U V W Y Z •

CAJUN
CHENIER CLIFTON (1925-1987)

CAKE-WALK
• CAKE-WALK

CALLOWAY CABELL dit CAB (1907-1994)
• CALLOWAY CAB (1907-1994)

CANADIENNE MUSIQUE
EVANS GIL (1912-1988)
HAINES PAUL (1932-2003)
PETERSON OSCAR (1925-2007)

CARAÏBES
CRÉOLE MUSIQUE

CARNEY HARRY (1910-1974)
• CARNEY HARRY (1910-1974)

CARR LEROY (1905-1935)
• CARR LEROY (1905-1935)

CARTER BENNY (1907-2003)
• CARTER BENNY (1907-2003)

CARTER BETTY (1930-1998)
• CARTER BETTY (1930-1998)

CHAMBERS PAUL (1935-1969)
• CHAMBERS PAUL (1935-1969)

CHAMBRE MUSIQUE DE
PORTAL MICHEL (1935-)

CHANSON
DISTEL SACHA (1933-2004)
DIXON WILLIE (1915-1992)
HUNTER ALBERTA (1897-1984)
MAKEBA MIRIAM (1932-2008)

Copyrighted material

McFERRIN BOBBY (1950-)
ODETTA (1930-2008)
VENTURA RAY (1908-1979)

CHANSON FRANÇAISE

DISTEL SACHA (1933-2004)
VENTURA RAY (1908-1979)

CHANT

ANDERSON MARIAN (1897-1993)
BAILEY MILDRED (1907-1951)
BLUES
BOSWELL SISTERS
CARTER BETTY (1930-1998)
CHARLES RAY (1930-2004)
CONNOR CHRIS (1927-2009)
DEARIE BLOSSOM (1926-2009)
DORSEY THOMAS A. (1899-1993)
FITZGERALD ELLA (1918-1996)
FLANIGAN BOB (1926-2011)
FRANKLIN ARETHA (1942-)
HAINES CONNIE (1921-2008)
HALL ADELAIDE (1904-1993)
HOLIDAY BILLIE (1915-1959)
HOOKER JOHN LEE (1917 ou 1921-2001)
HORN SHIRLEY (1934-2005)
JACKSON MAHALIA (1911-1972)
LEE PEGGY (1920-2002)
MILLS BROTHERS
MUDDY WATERS (1915-1983)
NEGRO SPIRITUAL ET GOSPEL
O'DAY ANITA (1919-2006)
PERRIN MIMI (1926-2010)
ROBESON PAUL (1898-1976)
SIMONE NINA (entre 1933 et 1938-2003)
TAYLOR KOKO (1928-2009)
VAUGHAN SARAH (1924-1990)
WATERS ETHEL (1896-1977)

CHARLES RAY (1930-2004)

• CHARLES RAY (1930-2004)
CARTER BETTY (1930-1998)
CRAWFORD HANK (1934-2009)
JAZZ
NEWMAN DAVID «FATHEAD» (1933-2009)

CHARLESTON, *danse*

JOHNSON JAMES P. (1894-1955)

CHENIER CLIFTON (1925-1987)

• CHENIER CLIFTON (1925-1987)

CHERRY DONALD dit DON (1936-1995)

Copyrighted material

Copyrighted material

D

• A B C D E F G H I J K L M N O P R S T U V W Y Z •

DAMERON TADD (1917-1965)

• DAMERON TADD (1917-1965)

DANSE

CAKE-WALK
CRÉOLE MUSIQUE

DAVIS ART (1934-2007)

• DAVIS ART (1934-2007)

DAVIS MILES (1926-1991)

• DAVIS MILES (1926-1991)
ADDERLEY CANNONBALL (1928-1975)
CHAMBERS PAUL (1935-1969)
COLTRANE JOHN (1926-1967)
COOL
EVANS BILL (1929-1980)
EVANS GIL (1912-1988)
FREE ROCK
HANCOCK HERBIE (1940-)
HORN SHIRLEY (1934-2005)
JARRETT KEITH (1945-)
JAZZ
JAZZ MODAL
JAZZ ROCK ou JAZZ FUSION
JONES PHILLY JOE (1923-1985)
ROACH MAX (1924-2007)
SHORTER WAYNE (1933-)
WILEN BARNEY (1937-1996)
WILLIAMS TONY (1945-1997)

DAY DORIS (1924-)

BROWN « LES » (1912-2001)

DEARIE BLOSSOM (1926-2009)

• DEARIE BLOSSOM (1926-2009)

DEJOHNETTE JACK (1942-)

• DEJOHNETTE JACK (1942-)

Copyrighted material

DELTA BLUES
BLUES
HOUSE SON (entre 1892 et 1902-1988)
HOWLIN' WOLF (1910-1976)
JAMES SKIP (1902-1969)
JOHNSON TOMMY (1896 env.-1956)
McDOWELL MISSISSIPPI FRED (1904-1972)
PATTON CHARLIE ou CHARLEY (1881 ou 1891-1934)
SHINES JOHNNY (1915-1992)

DESMOND PAUL (1924-1977)
• DESMOND PAUL (1924-1977)
BRUBECK DAVE (1920-2012)

DISCRIMINATION RACIALE
DAVIS ART (1934-2007)

DISQUE
NEGRO SPIRITUAL ET GOSPEL

DISTEL SACHA (1933-2004)
• DISTEL SACHA (1933-2004)

DIXIELAND
• DIXIELAND
HERMAN WOODY (1913-1987)
JAZZ
NEW ORLEANS

DIXON BILL (1925-2010)
• DIXON BILL (1925-2010)

DIXON WILLIE (1915-1992)
• DIXON WILLIE (1915-1992)

DODDS JOHNNY (1892-1940)
• DODDS JOHNNY (1892-1940)

DOLPHY ERIC (1928-1964)
• DOLPHY ERIC (1928-1964)
FREE JAZZ

DORHAM KENNY (1924-1972)
• DORHAM KENNY (1924-1972)
BLAKEY ART (1919-1990)

DORSEY THOMAS ANDREW ou GEORGIA TOM (1899-1993)
• DORSEY THOMAS A. (1899-1993)
NEGRO SPIRITUAL ET GOSPEL
TAMPA RED (entre 1900 et 1908-1981)

DOUBLE SIX, *jazz*
JAZZ

Copyrighted material

PERRIN MIMI (1926-2010)

DUPREE CHAMPION JACK (1910-1992)

• DUPREE CHAMPION JACK (1910-1992)

Copyrighted material

E

• A B C D E F G H I J K L M N O P R S T U V W Y Z •

ECKSTINE WILLIAM CLARENCE dit BILLY (1914-1993)
• ECKSTINE BILLY (1914-1993)

ÉDITION MUSICALE
JAZZ
RENAUD HENRI (1925-2002)

EDWARDS HONEYBOY (1915-2011)
• EDWARDS HONEYBOY (1915-2011)

ELDRIDGE ROY (1911-1989)
• ELDRIDGE ROY (1911-1989)

ÉLECTRO-ACOUSTIQUE MUSIQUE
FREE ROCK
JAZZ ROCK ou JAZZ FUSION
TRUFFAZ ERIK (1960-)

ÉLECTRONIQUE MUSIQUE
BRECKER MICHAEL (1919-2007)
HANCOCK HERBIE (1940-)
TRUFFAZ ERIK (1960-)

ELLINGTON DUKE (1899-1974)
• ELLINGTON DUKE (1899-1974)
BASIE COUNT (1904-1984)
BELLSON LOUIE (1924-2009)
BIGARD BARNEY (1906-1980)
BLANTON JIMMY (1918 ou 1921-1942)
CARNEY HARRY (1910-1974)
HALL ADELAIDE (1904-1993)
HODGES JOHNNY (1906-1970)
HOLIDAY BILLIE (1915-1959)
JAZZ
MAINSTREAM ou MIDDLE JAZZ
SWING
WEBSTER BEN (1909-1973)
WILLIAMS COOTIE (1908-1985)

ELLIS HERB (1921-2010)

Copyrighted material

BROWN « LES » (1912-2001)
BRUBECK DAVE (1920-2012)
BUCKNER MILTON (1915-1977)
BURKE SOLOMON (1936 ?-2010)
BYARD JAKI (1922-1999)
BYAS DON (1912-1972)
BYRD CHARLIE (1925-1999)
CAKE-WALK
CALLOWAY CAB (1907-1994)
CARNEY HARRY (1910-1974)
CARR LEROY (1905-1935)
CARTER BENNY (1907-2003)
CARTER BETTY (1930-1998)
CHAMBERS PAUL (1935-1969)
CHARLES RAY (1930-2004)
CHENIER CLIFTON (1925-1987)
CHERRY DON (1936-1995)
CHRISTIAN CHARLIE (1919-1942)
CLARKE KENNY (1914-1985)
CLAYTON BUCK (1911-1991)
COLE COZY (1909-1981)
COLEMAN BILL (1904-1981)
COLEMAN ORNETTE (1930-)
COLLINS ALBERT (1932-1993)
COLTRANE JOHN (1926-1967)
CONNOR CHRIS (1927-2009)
COOL
COREA CHICK (1941-)
CRAWFORD HANK (1934-2009)
CRAY ROBERT (1953-)
DAMERON TADD (1917-1965)
DAVIS ART (1934-2007)
DAVIS MILES (1926-1991)
DEARIE BLOSSOM (1926-2009)
DEJOHNETTE JACK (1942-)
DESMOND PAUL (1924-1977)
DIXON BILL (1925-2010)
DIXON WILLIE (1915-1992)
DODDS JOHNNY (1892-1940)
DOLPHY ERIC (1928-1964)
DORHAM KENNY (1924-1972)
DORSEY THOMAS A. (1899-1993)
DUPREE CHAMPION JACK (1910-1992)
ECKSTINE BILLY (1914-1993)
EDWARDS HONEYBOY (1915-2011)
ELDRIDGE ROY (1911-1989)
ELLINGTON DUKE (1899-1974)
ELLIS HERB (1921-2010)
ESTES SLEEPY JOHN (1899 ou 1904-1977)
EVANS BILL (1929-1980)
EVANS GIL (1912-1988)
FARMER ART (1928-1999)
FLANAGAN TOMMY (1930-2001)

Copyrighted material

FLANIGAN BOB (1926-2011)
FLATT & SCRUGGS
FOSTER FRANK (1928-2011)
FRANKLIN ARETHA (1942-)
FREE JAZZ
FREE ROCK
FULLER BLIND BOY (1907-1941)
GARLAND RED (1923-1984)
GARNER ERROLL (1921-1977)
GETZ STAN (1927-1991)
GILLESPIE DIZZY (1917-1993)
GIUFFRE JIMMY (1921-2008)
GOODMAN BENNY (1909-1986)
GORDON DEXTER (1923-1990)
GOURLEY JIMMY (1926-2008)
GRANZ NORMAN (1918-2001)
GROFÉ FERDE (1892-1972)
HADEN CHARLIE (1937-)
HAIG AL (1924-1982)
HAINES CONNIE (1921-2008)
HAMPTON LIONEL (1908-2002)
HANCOCK HERBIE (1940-)
HANDY WILLIAM CHRISTOPHER (1873-1958)
HARD BOP
HAWKINS COLEMAN (1904-1969)
HEATH PERCY (1923-2005)
HENDERSON FLETCHER (1897-1952)
HENDERSON JOE (1937-2001)
HERMAN WOODY (1913-1987)
HIGGINBOTHAM J. C. (1906-1973)
HIGGINS BILLY (1936-2001)
HINES EARL (1905-1983)
HINTON MILT (1910-2000)
HODGES JOHNNY (1906-1970)
HOOKER JOHN LEE (1917 ou 1921-2001)
HOPKINS LIGHTNIN' (1911 ou 1912-1982)
HORTON GLADYS (1945-2011)
HOUSE SON (entre 1892 et 1902-1988)
HOWLIN' WOLF (1910-1976)
HUBBARD FREDDIE (1938-2008)
HUNTER ALBERTA (1897-1984)
HURT MISSISSIPPI JOHN (entre 1892 et 1894-1966)
IRWIN DENNIS (1951-2008)
JACKSON MILT (1923-1999)
JACQUET ILLINOIS (1922-2004)
JAMAL AHMAD (1930-)
JAMES ELMORE (1918-1963)
JAMES HARRY (1916-1983)
JAMES SKIP (1902-1969)
JARRETT KEITH (1945-)
JAZZ
JAZZ MODAL
JAZZ ROCK ou JAZZ FUSION

Copyrighted material

MORGAN FRANK (1933-2007)
MORGAN LEE (1938-1972)
MORTON JELLY ROLL (1885 ou 1890-1941)
MULLIGAN GERRY (1927-1996)
McDOWELL MISSISSIPPI FRED (1904-1972)
McFERRIN BOBBY (1950-)
McLEAN JACKIE (1931-2006)
NAVARRO FATS (1923-1950)
NEGRO SPIRITUAL ET GOSPEL
NEW ORLEANS
NEWMAN DAVID «FATHEAD» (1933-2009)
NICHOLAS ALBERT (1900-1973)
NOONE JIMMIE (1895-1944)
ODETTA (1930-2008)
OLIVER KING (1884 ou 1885-1938)
ORY KID (1886-1973)
PAGE WALTER (1900-1957)
PARKER CHARLIE (1920-1955)
PATTON CHARLIE ou CHARLEY (1881 ou 1891-1934)
PEPPER ART (1925-1982)
PERKINS PINETOP (1913-2011)
PETTIFORD OSCAR (1922-1960)
POWELL BUD (1924-1966)
PRICE SAMMY (1908-1992)
RAGTIME
RAINEY MA (1886-1939)
RANEY JIMMY (1927-1995)
REED JIMMY (1925-1976)
RICH BUDDY (1917-1987)
ROACH MAX (1924-2007)
ROGERS JIMMY (1924-1997)
ROGERS SHORTY (1924-1994)
ROLLINS SONNY (1929-)
RUGULO PETE (1915-2011)
RUSH OTIS (1934-)
RUSSELL GEORGE (1923-2009)
SHANK BUD (1926-2009)
SHAW ARTIE (1910-2004)
SHEPP ARCHIE (1937-)
SHINES JOHNNY (1915-1992)
SHORTER WAYNE (1933-)
SILVER HORACE (1928-)
SIMONE NINA (entre 1933 et 1938-2003)
SIMS ZOOT (1925-1985)
SINGLETON ZUTTY (1898-1975)
SLIM HARPO (1924-1970)
SMITH JIMMY (1928 ou 1925-2005)
SUN RA (1914/1915-1993)
SWING
TAMPA RED (entre 1900 et 1908-1981)
TATUM ART (1910-1956)
TAYLOR CECIL (1929-)
TAYLOR KOKO (1928-2009)

Copyrighted material

THIGPEN ED (1930-2010)
THOMPSON LUCKY (1924-2005)
THREADGILL HENRY (1944-)
TRISTANO LENNIE (1919-1978)
TURNER BIG JOE (1911-1985)
TURNER JOE (1907-1990)
VAUGHAN SARAH (1924-1990)
WALDRON MAL (1925-2002)
WALKER JOE LOUIS (1949-)
WALKER T-BONE (1913-1975)
WALLER FATS (1904-1943)
WEBB CHICK (entre 1902 et 1909-1939)
WEBSTER BEN (1909-1973)
WELLS DICKY (1907 ou 1909-1985)
WELLS JUNIOR (1934-1998)
WESTON RANDY (1926-)
WHITE JOSH (1915-1969)
WHITEMAN PAUL (1890-1967)
WILLIAMS BIG JOE (1899 ou 1903-1982)
WILLIAMS COOTIE (1908-1985)
WILLIAMS MARY LOU (1910-1981)
WILLIAMS TONY (1945-1997)
WILLIAMSON ALECK FORD ou RICE MILLER, dit SONNY BOY (entre 1890 et 1901-1965)
WILLIAMSON JOHN LEE, dit SONNY BOY (1914-1948)
WILSON TEDDY (1912-1986)
YANCEY JIMMY (1898-1951)
YOUNG LESTER (1909-1959)

ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE, *histoire, de 1945 à nos jours*

ROBESON PAUL (1898-1976)

ETHNOMUSICOLOGIE

BROWN MARION (1935-2010)

EVANS BILL (1929-1980)

• EVANS BILL (1929-1980)

EVANS GIL (1912-1988)

• EVANS GIL (1912-1988)

Copyrighted material

Copyrighted material

F

• A B C D E F G H I J K L M N O P R S T U V W Y Z •

FARMER ART (1928-1999)
• FARMER ART (1928-1999)

FITZGERALD ELLA (1918-1996)
• FITZGERALD ELLA (1918-1996)
BROWN RAY (1926-2002)
FLANAGAN TOMMY (1930-2001)
JAZZ

FLANAGAN TOMMY (1930-2001)
• FLANAGAN TOMMY (1930-2001)

FLANIGAN BOB (1926-2011)
• FLANIGAN BOB (1926-2011)

FLATT LESTER (1914-1979)
FLATT & SCRUGGS

FLATT & SCRUGGS
• FLATT & SCRUGGS

FLÛTE
GIUFFRE JIMMY (1921-2008)
MANN HERBIE (1930-2003)
SHANK BUD (1926-2009)

FOLK
BROONZY BIG BILL (1893 ou 1898-1958)
DIXON WILLIE (1915-1992)
HOOKER JOHN LEE (1917 ou 1921-2001)
HURT MISSISSIPPI JOHN (entre 1892 et 1894-1966)
JOPLIN JANIS (1943-1970)
LEAD BELLY (1889-1949)
ODETTA (1930-2008)
WHITE JOSH (1915-1969)
WILLIAMS BIG JOE (1899 ou 1903-1982)

FOLKLORE
BLUES

Copyrighted material

Copyrighted material

G

• A B C D E F G H I J K L M N O P R S T U V W Y Z •

GARLAND RED (1923-1984)
• GARLAND RED (1923-1984)

GARNER ERROLL (1921-1977)
• GARNER ERROLL (1921-1977)
JAZZ

GERSHWIN GEORGE (1898-1937)
WHITEMAN PAUL (1890-1967)

GETZ STAN (1927-1991)
• GETZ STAN (1927-1991)
BYRD CHARLIE (1925-1999)
HARD BOP

GILLESPIE JOHN BIRKS dit DIZZY (1917-1993)
• GILLESPIE DIZZY (1917-1993)
BE-BOP
ELDRIDGE ROY (1911-1989)
JACKSON MILT (1923-1999)
JAZZ
LATIN JAZZ
MOODY JAMES (1925-2010)

GIUFFRE JIMMY (1921-2008)
• GIUFFRE JIMMY (1921-2008)

GLOBOKAR VINKO (1934-)
PORTAL MICHEL (1935-)

GOODMAN BENJAMIN dit BENNY (1909-1986)
• GOODMAN BENNY (1909-1986)
CHRISTIAN CHARLIE (1919-1942)
HAMPTON LIONEL (1908-2002)
HENDERSON FLETCHER (1897-1952)
HOLIDAY BILLIE (1915-1959)
JAMES HARRY (1916-1983)
JAZZ
MAINSTREAM ou MIDDLE JAZZ
SIMS ZOOT (1925-1985)

Copyrighted material

SWING
WILSON TEDDY (1912-1986)

GORDON DEXTER (1923-1990)

• GORDON DEXTER (1923-1990)

GOSPEL

BURKE SOLOMON (1936 ?-2010)
FRANKLIN ARETHA (1942-)
HAINES CONNIE (1921-2008)
JACKSON MAHALIA (1911-1972)
JOHNSON BLIND WILLIE (1902 env.-env. 1949)

GOURLEY JIMMY (1926-2008)

• GOURLEY JIMMY (1926-2008)

GRANZ NORMAN (1918-2001)

• GRANZ NORMAN (1918-2001)

GRAPPELLI STÉPHANE (1908-1997)

• GRAPPELLI STÉPHANE (1908-1997)
JAZZ

GROFÉ FERDE (1892-1972)

• GROFÉ FERDE (1892-1972)
WHITEMAN PAUL (1890-1967)

GUITARE

BADEN POWELL (1937-2000)
BLIND BLAKE (1890 env.-env. 1933)
BROONZY BIG BILL (1893 ou 1898-1958)
CHRISTIAN CHARLIE (1919-1942)
COLLINS ALBERT (1932-1993)
ELLIS HERB (1921-2010)
FULLER BLIND BOY (1907-1941)
HOPKINS LIGHTNIN' (1911 ou 1912-1982)
HURT MISSISSIPPI JOHN (entre 1892 et 1894-1966)
JAZZ
JOHNSON LONNIE (1894-1970)
KESSEL BARNEY (1923-2004)
KING B. B. (1925-)
MAGIC SAM (1937-1969)
McLAUGHLIN JOHN (1942-)
RANEY JIMMY (1927-1995)
REINHARDT DJANGO (1910-1953)
RUSH OTIS (1934-)
TAMPA RED (entre 1900 et 1908-1981)
WHITE JOSH (1915-1969)

GUITARE BASSE

JAZZ ROCK ou JAZZ FUSION

GUITARE ÉLECTRIQUE

Copyrighted material

CHRISTIAN CHARLIE (1919-1942)
HOOKER JOHN LEE (1917 ou 1921-2001)
JAMES ELMORE (1918-1963)
KING ALBERT (1923 ou 1924-1992)
MEMPHIS MINNIE (entre 1894 et 1900-1973)
MONTGOMERY WES (1923-1968)
McLAUGHLIN JOHN (1942-)
WALKER T-BONE (1913-1975)

GULDA FRIEDRICH (1930-2000)

• GULDA FRIEDRICH (1930-2000)

GUY BUDDY (1936-)

WELLS JUNIOR (1934-1998)

Copyrighted material

Copyrighted material

H

HADEN CHARLIE (1937-2014)
• HADEN CHARLIE (1937-)

HAIG AL (1924-1982)
• HAIG AL (1924-1982)

HAINES CONNIE (1921-2008)
• HAINES CONNIE (1921-2008)

HAINES PAUL (1932-2003)
• HAINES PAUL (1932-2003)

HALL ADELAIDE (1904-1993)
• HALL ADELAIDE (1904-1993)

HAMPTON LIONEL (1908-2002)
• HAMPTON LIONEL (1908-2002)
BUCKNER MILTON (1915-1977)
JAZZ

HANCOCK HERBIE (1940-)
• HANCOCK HERBIE (1940-)

HANDY WILLIAM CHRISTOPHER (1873-1958)
• HANDY WILLIAM CHRISTOPHER (1873-1958)

HARD BOP
• HARD BOP
BLAKEY ART (1919-1990)
BROWN CLIFFORD (1930-1956)
CHAMBERS PAUL (1935-1969)
HENDERSON JOE (1937-2001)
MARSALIS WYNTON (1961-)
MOBLEY HANK (1930-1986)
MORGAN LEE (1938-1972)
McLEAN JACKIE (1931-2006)
ROACH MAX (1924-2007)
ROLLINS SONNY (1929-)
SILVER HORACE (1928-)

Copyrighted material

HARMONICA

LITTLE WALTER (1930-1968)
WELLS JUNIOR (1934-1998)
WILLIAMSON ALECK FORD ou RICE MILLER, dit SONNY BOY (entre 1890 et 1901-1965)
WILLIAMSON JOHN LEE, dit SONNY BOY (1914-1948)

HAWKINS COLEMAN (1904-1969)

• HAWKINS COLEMAN (1904-1969)
JAZZ
MONK THELONIOUS (1917 env.-1982)
ROACH MAX (1924-2007)

HEATH PERCY (1923-2005)

• HEATH PERCY (1923-2005)

HENDERSON FLETCHER (1897-1952)

• HENDERSON FLETCHER (1897-1952)
JAZZ

HENDERSON JOE (1937-2001)

• HENDERSON JOE (1937-2001)

HERMAN WOODY (1913-1987)

• HERMAN WOODY (1913-1987)
SIMS ZOOT (1925-1985)

HIGGINBOTHAM JACK dit J.C. (1906-1973)

• HIGGINBOTHAM J. C. (1906-1973)

HIGGINS BILLY (1936-2001)

• HIGGINS BILLY (1936-2001)

HINES EARL (1905-1983)

• HINES EARL (1905-1983)

HINTON MILT (1910-2000)

• HINTON MILT (1910-2000)

HODEIR ANDRÉ (1921-2011)

JAZZ

HODGES CORNELIUS dit JOHNNY (1906-1970)

• HODGES JOHNNY (1906-1970)

HOLIDAY BILLIE (1915-1959)

• HOLIDAY BILLIE (1915-1959)
JAZZ

HOLLYWOOD

LINCOLN ABBEY (1930-2010)

HOOKER JOHN LEE (1917 ou 1921-2001)

Copyrighted material

• HOOKER JOHN LEE (1917 ou 1921-2001)

HOPE BOB (1903-2003)
BROWN « LES » (1912-2001)

HOPKINS SAM dit LIGHTNIN' (1911 ou 1912-1982)
• HOPKINS LIGHTNIN' (1911 ou 1912-1982)

HORN SHIRLEY (1934-2005)
• HORN SHIRLEY (1934-2005)

HORNE LENA (1917-2010)
CALLOWAY CAB (1907-1994)

HORTON GLADYS (1945-2011)
• HORTON GLADYS (1945-2011)

HOUSE SON (entre 1892 et 1902-1988)
• HOUSE SON (entre 1892 et 1902-1988)

HOWLIN' WOLF (1910-1976)
• HOWLIN' WOLF (1910-1976)

HUBBARD FREDDIE (1938-2008)
• HUBBARD FREDDIE (1938-2008)

HUMAIR DANIEL (1938-)
• HUMAIR DANIEL (1938-)
KÜHN JOACHIM (1944-)

HUNTER ALBERTA (1897-1984)
• HUNTER ALBERTA (1897-1984)

HURT MISSISSIPPI JOHN (entre 1892 et 1894-1966)
• HURT MISSISSIPPI JOHN (entre 1892 et 1894-1966)

HYMNE, *liturgie chrétienne*
NEGRO SPIRITUAL ET GOSPEL

Copyrighted material

J

JACKSON MAHALIA (1911-1972)
• JACKSON MAHALIA (1911-1972)
NEGRO SPIRITUAL ET GOSPEL

JACKSON MILT (1923-1999)
• JACKSON MILT (1923-1999)

JACQUET ILLINOIS (1922-2004)
• JACQUET ILLINOIS (1922-2004)

JAM SESSION
JAZZ

JAMAL AHMAD (1930-)
• JAMAL AHMAD (1930-)

JAMES ELMORE (1918-1963)
• JAMES ELMORE (1918-1963)

JAMES HARRY (1916-1983)
• JAMES HARRY (1916-1983)
HAINES CONNIE (1921-2008)

JAMES SKIP (1902-1969)
• JAMES SKIP (1902-1969)

JARRETT KEITH (1945-)
• JARRETT KEITH (1945-)
DEJOHNETTE JACK (1942-)

JAZZ
• JAZZ
ADDERLEY CANNONBALL (1928-1975)
ADDERLEY NAT (1931-2000)
ALI RASHIED (1935-2009)
ALLEN HENRY RED (1908-1967)
ANDERSON FRED (1929-2010)
ARMSTRONG LOUIS (1901-1971)
ART ENSEMBLE OF CHICAGO
AYLER ALBERT (1936-1970)

Copyrighted material

BADEN POWELL (1937-2000)
BAILEY MILDRED (1907-1951)
BAKER CHET (1929-1988)
BARNET CHARLIE (1913-1991)
BARRETTO RAY (1929-2006)
BASIE COUNT (1904-1984)
BE-BOP
BECHET SIDNEY (1897-1959)
BEIDERBECKE BIX (1903-1931)
BELLSON LOUIE (1924-2009)
BIGARD BARNEY (1906-1980)
BLACKWELL EDWARD JOSEPH (1929-1992)
BLAKEY ART (1919-1990)
BLANTON JIMMY (1918 ou 1921-1942)
BLEY CARLA (1938-)
BLUES
BOLDEN BUDDY (1877-1931)
BOSWELL SISTERS
BOWIE LESTER (1941-1999)
BRAXTON ANTHONY (1945-)
BRECKER MICHAEL (1919-2007)
BREUKER WILLEM (1944-2010)
BROWN CLARENCE GATEMOUTH (1924-2005)
BROWN CLIFFORD (1930-1956)
BROWN RAY (1926-2002)
BROWN « LES » (1912-2001)
BRUBECK DAVE (1920-2012)
BUCKNER MILTON (1915-1977)
BYARD JAKI (1922-1999)
BYRD CHARLIE (1925-1999)
CARNEY HARRY (1910-1974)
CARTER BENNY (1907-2003)
CARTER BETTY (1930-1998)
CHAMBERS PAUL (1935-1969)
CHARLES RAY (1930-2004)
CHERRY DON (1936-1995)
CHRISTIAN CHARLIE (1919-1942)
CLARKE KENNY (1914-1985)
CLAYTON BUCK (1911-1991)
COLE COZY (1909-1981)
COLEMAN BILL (1904-1981)
COLEMAN ORNETTE (1930-)
COLTRANE JOHN (1926-1967)
CONNOR CHRIS (1927-2009)
COOL
COREA CHICK (1941-)
CRAWFORD HANK (1934-2009)
CROSBY BING (1904-1977)
DAMERON TADD (1917-1965)
DAVIS ART (1934-2007)
DAVIS MILES (1926-1991)
DEARIE BLOSSOM (1926-2009)
DEJOHNETTE JACK (1942-)

Copyrighted material

DESMOND PAUL (1924-1977)
DIXIELAND
DIXON BILL (1925-2010)
DODDS JOHNNY (1892-1940)
DOLPHY ERIC (1928-1964)
DORHAM KENNY (1924-1972)
ECKSTINE BILLY (1914-1993)
ELDRIDGE ROY (1911-1989)
ELLINGTON DUKE (1899-1974)
ELLIS HERB (1921-2010)
EVANS BILL (1929-1980)
EVANS GIL (1912-1988)
FARMER ART (1928-1999)
FITZGERALD ELLA (1918-1996)
FLANAGAN TOMMY (1930-2001)
FLANIGAN BOB (1926-2011)
FOSTER FRANK (1928-2011)
FREE JAZZ
GARLAND RED (1923-1984)
GARNER ERROLL (1921-1977)
GETZ STAN (1927-1991)
GILLESPIE DIZZY (1917-1993)
GIUFFRE JIMMY (1921-2008)
GOODMAN BENNY (1909-1986)
GORDON DEXTER (1923-1990)
GOURLEY JIMMY (1926-2008)
GRANZ NORMAN (1918-2001)
GRAPPELLI STÉPHANE (1908-1997)
GROFÉ FERDE (1892-1972)
GULDA FRIEDRICH (1930-2000)
HADEN CHARLIE (1937-)
HAIG AL (1924-1982)
HAINES CONNIE (1921-2008)
HAINES PAUL (1932-2003)
HALL ADELAIDE (1904-1993)
HAMPTON LIONEL (1908-2002)
HANCOCK HERBIE (1940-)
HARD BOP
HAWKINS COLEMAN (1904-1969)
HEATH PERCY (1923-2005)
HENDERSON FLETCHER (1897-1952)
HENDERSON JOE (1937-2001)
HERMAN WOODY (1913-1987)
HIGGINBOTHAM J. C. (1906-1973)
HIGGINS BILLY (1936-2001)
HINES EARL (1905-1983)
HINTON MILT (1910-2000)
HODGES JOHNNY (1906-1970)
HOLIDAY BILLIE (1915-1959)
HORN SHIRLEY (1934-2005)
HUBBARD FREDDIE (1938-2008)
HUMAIR DANIEL (1938-)
HUNTER ALBERTA (1897-1984)

Copyrighted material

SVENSSON ESBJÖRN (1964-2008)
SWING
TATUM ART (1910-1956)
TAYLOR CECIL (1929-)
THIGPEN ED (1930-2010)
THOMPSON LUCKY (1924-2005)
THREADGILL HENRY (1944-)
TRISTANO LENNIE (1919-1978)
TURNER JOE (1907-1990)
VAUGHAN SARAH (1924-1990)
VENTURA RAY (1908-1979)
WALDRON MAL (1925-2002)
WALKER T-BONE (1913-1975)
WALLER FATS (1904-1943)
WATERS ETHEL (1896-1977)
WEBB CHICK (entre 1902 et 1909-1939)
WEBSTER BEN (1909-1973)
WELLS DICKY (1907 ou 1909-1985)
WESTON RANDY (1926-)
WHITEMAN PAUL (1890-1967)
WILEN BARNEY (1937-1996)
WILLIAMS COOTIE (1908-1985)
WILLIAMS MARY LOU (1910-1981)
WILLIAMS TONY (1945-1997)
WILSON TEDDY (1912-1986)
YANCEY JIMMY (1898-1951)
YOUNG LESTER (1909-1959)
ØRSTED PEDERSEN NIELS-HENNING (1946-2005)

JAZZ AT THE PHILHARMONIC (J.A.T.P.)

ELLIS HERB (1921-2010)
GRANZ NORMAN (1918-2001)
PETERSON OSCAR (1925-2007)
ROACH MAX (1924-2007)

JAZZ MODAL

• JAZZ MODAL
JAZZ

JAZZ ROCK ou JAZZ FUSION

• JAZZ ROCK ou JAZZ FUSION
BRECKER MICHAEL (1919-2007)
DEJOHNETTE JACK (1942-)
HANCOCK HERBIE (1940-)
JAZZ
KÜHN JOACHIM (1944-)
McLAUGHLIN JOHN (1942-)
PONTY JEAN-LUC (1942-)
SHORTER WAYNE (1933-)

JAZZ SYMPHONIQUE

GROFÉ FERDE (1892-1972)
WHITEMAN PAUL (1890-1967)

Copyrighted material

JAZZ, *France*

DISTEL SACHA (1933-2004)
GOURLEY JIMMY (1926-2008)
GRAPPELLI STÉPHANE (1908-1997)
JAZZ
JENNY-CLARK JEAN-FRANÇOIS (1944-1998)
MICHELOT PIERRE (1928-2005)
PERRIN MIMI (1926-2010)
PETRUCCIANI MICHEL (1962-1999)
PONTY JEAN-LUC (1942-)
PORTAL MICHEL (1935-)
REINHARDT DJANGO (1910-1953)
RENAUD HENRI (1925-2002)
SOLAL MARTIAL (1927-)
TRUFFAZ ERIK (1960-)
VENTURA RAY (1908-1979)
WILEN BARNEY (1937-1996)

JEFFERSON BLIND LEMON (1893-1929)

• JEFFERSON BLIND LEMON (1893-1929)

JENKINS LEROY (1932-2007)

• JENKINS LEROY (1932-2007)

JENNY-CLARK JEAN-FRANÇOIS (1944-1998)

• JENNY-CLARK JEAN-FRANÇOIS (1944-1998)
KÜHN JOACHIM (1944-)

JOBIM ANTONIO CARLOS (1927-1994)

BYRD CHARLIE (1925-1999)

JOHNSON BLIND WILLIE (1902 env.-env. 1950)

• JOHNSON BLIND WILLIE (1902 env.-env. 1949)

JOHNSON BUNK (1889-1949)

• JOHNSON BUNK (1889-1949)

JOHNSON JAMES P. (1894-1955)

• JOHNSON JAMES P. (1894-1955)
JAZZ

JOHNSON JAY JAY (1924-2001)

• JOHNSON JAY JAY (1924-2001)

JOHNSON LONNIE (1894-1970)

• JOHNSON LONNIE (1894-1970)

JOHNSON ROBERT LEROY (1911-1938)

• JOHNSON ROBERT LEROY (1911-1938)
JAMES ELMORE (1918-1963)
SHINES JOHNNY (1915-1992)

JOHNSON TOMMY (1896 env.-1956)

Copyrighted material

• JOHNSON TOMMY (1896 env.-1956)

JONES ELVIN RAY dit ELVIN (1927-2004)

• JONES ELVIN (1927-2004)
COLTRANE JOHN (1926-1967)

JONES HANK (1918-2010)

• JONES HANK (1918-2010)

JONES JONATHAN dit JO (1911-1985)

• JONES JO (1911-1985)

JONES PHILLY JOE (1923-1985)

• JONES PHILLY JOE (1923-1985)

JONES QUINCY (1933-)

• JONES QUINCY (1933-)

JONES THAD (1923-1986)

• JONES THAD (1923-1986)

JOPLIN JANIS (1943-1970)

• JOPLIN JANIS (1943-1970)

JOPLIN SCOTT (1867 ou 1868-1917)

• JOPLIN SCOTT (1867 ou 1868-1917)

JUNGLE ou DRUM AND BASS

TRUFFAZ ERIK (1960-)

Copyrighted material

Copyrighted material

K

KARIB ou CARAÏBE, *ethnie*
CRÉOLE MUSIQUE

KENTON STAN (1912-1979)
• KENTON STAN (1912-1979)
RUGULO PETE (1915-2011)

KESSEL BARNEY (1923-2004)
• KESSEL BARNEY (1923-2004)

KING ALBERT (1923 ou 1924-1992)
• KING ALBERT (1923 ou 1924-1992)

KING RILEY BEN KING dit B. B. (1925-2015)
• KING B. B. (1925-)
BLUES

KONITZ LEE (1927-)
• KONITZ LEE (1927-)
COOL

KRUPA GENE (1909-1973)
• KRUPA GENE (1909-1973)

KÜHN JOACHIM (1944-)
• KÜHN JOACHIM (1944-)

Copyrighted material

Copyrighted material

L

• A B C D E F G H I J K L M N O P R S T U V W Y Z •

LACY STEVE (1934-2004)
• LACY STEVE (1934-2004)

LAFARO SCOTT (1936-1961)
• LAFARO SCOTT (1936-1961)

LAND HAROLD (1928-2001)
• LAND HAROLD (1928-2001)

LATIN JAZZ
• LATIN JAZZ
O'FARRILL CHICO (1921-2001)
PUENTE TITO (1923-2000)

LATINO-AMÉRICAINE MUSIQUE
BADEN POWELL (1937-2000)
CRÉOLE MUSIQUE
GETZ STAN (1927-1991)
LATIN JAZZ
PUENTE TITO (1923-2000)
SHANK BUD (1926-2009)

LEAD BELLY, HUDDIE WILLIAM LEDBETTER dit (1889-1949)
• LEAD BELLY (1889-1949)

LEE PEGGY (1920-2002)
• LEE PEGGY (1920-2002)

LEWIS JOHN (1920-2001)
• LEWIS JOHN (1920-2001)

LEWIS MEADE LUX (1905-1964)
• LEWIS MEAD LUX (1905-1964)

LINCOLN ABBEY (1930-2010)
• LINCOLN ABBEY (1930-2010)

LINCOLN CENTER
BING RUDOLF 1902-1997

Copyrighted material

M

• A B C D E F G H I J K L M N O P R S T U V W Y Z •

McDOWELL MISSISSIPPI FRED (1904-1972)
• McDOWELL MISSISSIPPI FRED (1904-1972)

MCFERRIN BOBBY (1950-)
• McFERRIN BOBBY (1950-)

MCLAUGHLIN JOHN (1942-)
• McLAUGHLIN JOHN (1942-)

MCLEAN JACKIE (1931-2006)
• McLEAN JACKIE (1931-2006)

MAGIC SAM (1937-1969)
• MAGIC SAM (1937-1969)

MAINSTREAM ou MIDDLE JAZZ
• MAINSTREAM ou MIDDLE JAZZ
CARTER BENNY (1907-2003)
SWING

MAKEBA MIRIAM (1932-2008)
• MAKEBA MIRIAM (1932-2008)

MANERI JOE (1927-2009)
• MANERI JOE (1927-2009)

MANGELSDORFF ALBERT (1928-2005)
• MANGELSDORFF ALBERT (1928-2005)

MANN HERBIE (1930-2003)
• MANN HERBIE (1930-2003)
NEWMAN DAVID «FATHEAD» (1933-2009)

MANNE SHELLY (1920-1984)
• MANNE SHELLY (1920-1984)

MARCHE POUR LES DROITS CIVIQUES (28 août 1963)
ODETTA (1930-2008)

MARIANO CHARLIE (1923-2009)

Copyrighted material

• MARIANO CHARLIE (1923-2009)

MARIMBA
CRÉOLE MUSIQUE

MARSALIS BRANFORD (1960-)
• MARSALIS BRANFORD (1960-)

MARSALIS WYNTON (1961-)
• MARSALIS WYNTON (1961-)
MARSALIS BRANFORD (1960-)

MEHLDAU BRAD (1970-)
• MEHLDAU BRAD (1970-)

MEMPHIS SLIM (1915-1988)
• MEMPHIS SLIM (1915-1988)
DIXON WILLIE (1915-1992)

MEMPHIS, *Tennessee*
BLUES

MEMPHIS MINNIE (entre 1894 et 1900-1973)
• MEMPHIS MINNIE (entre 1894 et 1900-1973)

MÉTHODISME
NEGRO SPIRITUAL ET GOSPEL

METROPOLITAN OPERA DE NEW YORK (MET)
BING RUDOLF 1902-1997
HOLIDAY BILLIE (1915-1959)

MEZZROW MEZZ (1899-1972)
• MEZZROW MEZZ (1899-1972)

MICHELOT PIERRE (1928-2005)
• MICHELOT PIERRE (1928-2005)

MILBURN AMOS (1926-1980)
• MILBURN AMOS (1926-1980)

MILHAUD DARIUS (1892-1974)
JAZZ

MILLER GLENN (1904-1944)
• MILLER GLENN (1904-1944)

MILLS BROTHERS THE
• MILLS BROTHERS

MINGUS CHARLIE (1922-1979)
• MINGUS CHARLIE (1922-1979)
DOLPHY ERIC (1928-1964)

Copyrighted material

N

• A B C D E F G H I J K L M N O P R S T U V W Y Z •

NAVARRO FATS (1923-1950)

• NAVARRO FATS (1923-1950)

NEGRO SPIRITUAL ET GOSPEL

• NEGRO SPIRITUAL ET GOSPEL
ANDERSON MARIAN (1897-1993)
ARMSTRONG LOUIS (1901-1971)
BLUES
DORSEY THOMAS A. (1899-1993)

NEW ORLEANS ou NOUVELLE-ORLÉANS STYLE

• NEW ORLEANS
ARMSTRONG LOUIS (1901-1971)
BECHET SIDNEY (1897-1959)
DIXIELAND
DODDS JOHNNY (1892-1940)
JAZZ
JOHNSON BUNK (1889-1949)
LUTER CLAUDE (1923-2006)
MORTON JELLY ROLL (1885 ou 1890-1941)
NOONE JIMMIE (1895-1944)
OLIVER KING (1884 ou 1885-1938)

NEW THING, *jazz*

CHERRY DON (1936-1995)
COLTRANE JOHN (1926-1967)
FREE JAZZ

NEWMAN DAVID dit FATHEAD (1933-2009)

• NEWMAN DAVID «FATHEAD» (1933-2009)

NICHOLAS ALBERT (1900-1973)

• NICHOLAS ALBERT (1900-1973)

NOIRS AMÉRICAINS

ANDERSON MARIAN (1897-1993)
BLUES
BROWN CHARLES (1922-1999)
CAKE-WALK
CHENIER CLIFTON (1925-1987)

Copyrighted material

DAVIS ART (1934-2007)
DORSEY THOMAS A. (1899-1993)
ELLINGTON DUKE (1899-1974)
JAZZ
LINCOLN ABBEY (1930-2010)
MINGUS CHARLIE (1922-1979)
NEGRO SPIRITUAL ET GOSPEL
RAGTIME
ROACH MAX (1924-2007)
ROBESON PAUL (1898-1976)
SHEPP ARCHIE (1937-)
SIMONE NINA (entre 1933 et 1938-2003)
WHITE JOSH (1915-1969)

NOONE JIMMIE (1895-1944)

• NOONE JIMMIE (1895-1944)

NOUVELLE-ORLÉANS LA

BLUES
DIXIELAND

Copyrighted material

P

PAGE WALTER (1900-1957)
• PAGE WALTER (1900-1957)

PANASSIÉ HUGUES (1912-1974)
• PANASSIÉ HUGUES (1912-1974)

PARKER CHARLIE (1920-1955)
• PARKER CHARLIE (1920-1955)
BE-BOP
COLEMAN ORNETTE (1930-)
DAVIS MILES (1926-1991)
JAZZ
ROACH MAX (1924-2007)

PASTORIUS JACO (1951-1987)
JAZZ ROCK ou JAZZ FUSION

PATTON CHARLIE ou CHARLEY (1881 ou 1891-1934)
• PATTON CHARLIE ou CHARLEY (1881 ou 1891-1934)

PENTECÔTISME
NEGRO SPIRITUAL ET GOSPEL

PEPPER ARTHUR EDWARD JR. dit ART (1925-1982)
• PEPPER ART (1925-1982)

PERCUSSION, *musique*
ROACH MAX (1924-2007)

PERKINS PINETOP (1913-2011)
• PERKINS PINETOP (1913-2011)

PERRIN MIMI (1926-2010)
• PERRIN MIMI (1926-2010)

PERSIANI ANDRÉ (1927-2004)
• PERSIANI ANDRÉ (1927-2004)

PETERSON OSCAR (1925-2007)
• PETERSON OSCAR (1925-2007)

Copyrighted material

THIGPEN ED (1930-2010)

PETRUCCIANI MICHEL (1962-1999)

• PETRUCCIANI MICHEL (1962-1999)
JAZZ

PETTIFORD OSCAR (1922-1960)

• PETTIFORD OSCAR (1922-1960)

PHRASÉ, *musique*

JAZZ

PIANO

BASIE COUNT (1904-1984)
BLAKE EUBIE (1883-1983)
BLUES
BOOGIE-WOOGIE
BUCKNER MILTON (1915-1977)
BYARD JAKI (1922-1999)
CHARLES RAY (1930-2004)
COREA CHICK (1941-)
DAMERON TADD (1917-1965)
DUPREE CHAMPION JACK (1910-1992)
ELLINGTON DUKE (1899-1974)
EVANS BILL (1929-1980)
FLANAGAN TOMMY (1930-2001)
GARLAND RED (1923-1984)
GARNER ERROLL (1921-1977)
GULDA FRIEDRICH (1930-2000)
HINES EARL (1905-1983)
HORN SHIRLEY (1934-2005)
JAMAL AHMAD (1930-)
JARRETT KEITH (1945-)
JOHNSON JAMES P. (1894-1955)
JONES HANK (1918-2010)
KÜHN JOACHIM (1944-)
LEWIS JOHN (1920-2001)
LEWIS MEAD LUX (1905-1964)
MEHLDAU BRAD (1970-)
MILBURN AMOS (1926-1980)
MONK THELONIOUS (1917 env.-1982)
PERKINS PINETOP (1913-2011)
PETERSON OSCAR (1925-2007)
PETRUCCIANI MICHEL (1962-1999)
POWELL BUD (1924-1966)
PRICE SAMMY (1908-1992)
RAGTIME
SCHULHOFF ERVÍN (1894-1942)
SHEARING GEORGE (1919-2011)
SILVER HORACE (1928-)
SIMONE NINA (entre 1933 et 1938-2003)
SMITH WILLIE (1893 ou 1897-1973)
SOLAL MARTIAL (1927-)

Copyrighted material

R

RACISME
JAZZ

RAGTIME
• RAGTIME
BLAKE EUBIE (1883-1983)
DIXIELAND
JAZZ
JOPLIN SCOTT (1867 ou 1868-1917)

RAINEY MA (1886-1939)
• RAINEY MA (1886-1939)

RANEY JIMMY (1927-1995)
• RANEY JIMMY (1927-1995)

REED JIMMY (1925-1976)
• REED JIMMY (1925-1976)

REINHARDT JEAN-BAPTISTE dit DJANGO (1910-1953)
• REINHARDT DJANGO (1910-1953)
GRAPPELLI STÉPHANE (1908-1997)
JAZZ

RELIGIEUSE CHRÉTIENNE MUSIQUE
NEGRO SPIRITUAL ET GOSPEL

RENAUD HENRI (1925-2002)
• RENAUD HENRI (1925-2002)

RHYTHM AND BLUES
BALLARD HANK (1936-2003)
BLUES
BURKE SOLOMON (1936 ?-2010)
HORTON GLADYS (1945-2011)
MILBURN AMOS (1926-1980)
PRICE SAMMY (1908-1992)
TURNER BIG JOE (1911-1985)
WALKER T-BONE (1913-1975)

Copyrighted material

RICH BUDDY (1917-1987)
• RICH BUDDY (1917-1987)

RIFF
JAZZ

ROACH MAX (1924-2007)
• ROACH MAX (1924-2007)
BROWN CLIFFORD (1930-1956)
LINCOLN ABBEY (1930-2010)

ROBESON PAUL (1898-1976)
• ROBESON PAUL (1898-1976)

ROCK
BRECKER MICHAEL (1919-2007)
FREE ROCK
HOOKER JOHN LEE (1917 ou 1921-2001)
JOPLIN JANIS (1943-1970)
TURNER BIG JOE (1911-1985)

ROGERS JIMMY (1924-1997)
• ROGERS JIMMY (1924-1997)

ROGERS MILTON MICHAEL RAJONSKY dit SHORTY (1924-1994)
• ROGERS SHORTY (1924-1994)

ROLLINS THEODORE WALTER dit SONNY (1929-)
• ROLLINS SONNY (1929-)

ROMANO ALDO (1941-)
• ROMANO ALDO (1941-)

ROUSE CHARLIE (1924-1988)
• ROUSE CHARLIE (1924-1988)

RUGULO PETE (1915-2011)
• RUGULO PETE (1915-2011)

RUSH OTIS (1934-)
• RUSH OTIS (1934-)

RUSSELL GEORGE (1923-2009)
• RUSSELL GEORGE (1923-2009)
JAZZ MODAL

RYTHME, *musique*
BASIE COUNT (1904-1984)
JAZZ
JONES JO (1911-1985)
MAINSTREAM ou MIDDLE JAZZ
PARKER CHARLIE (1920-1955)
SWING

Copyrighted material

Copyrighted material

S

SALSA

PUENTE TITO (1923-2000)

SAXOPHONE

ADDERLEY CANNONBALL (1928-1975)
ANDERSON FRED (1929-2010)
BECHET SIDNEY (1897-1959)
BRAXTON ANTHONY (1945-)
BRECKER MICHAEL (1919-2007)
BROWN MARION (1935-2010)
BYAS DON (1912-1972)
CARNEY HARRY (1910-1974)
CARTER BENNY (1907-2003)
COLTRANE JOHN (1926-1967)
CRAWFORD HANK (1934-2009)
DESMOND PAUL (1924-1977)
FOSTER FRANK (1928-2011)
GETZ STAN (1927-1991)
GIUFFRE JIMMY (1921-2008)
GORDON DEXTER (1923-1990)
HARD BOP
HAWKINS COLEMAN (1904-1969)
HENDERSON JOE (1937-2001)
HODGES JOHNNY (1906-1970)
JACQUET ILLINOIS (1922-2004)
KONITZ LEE (1927-)
LACY STEVE (1934-2004)
LAND HAROLD (1928-2001)
LUTER CLAUDE (1923-2006)
MARIANO CHARLIE (1923-2009)
MARSALIS BRANFORD (1960-)
MOBLEY HANK (1930-1986)
MOODY JAMES (1925-2010)
MORGAN FRANK (1933-2007)
MULLIGAN GERRY (1927-1996)
McLEAN JACKIE (1931-2006)
NEWMAN DAVID «FATHEAD» (1933-2009)
PARKER CHARLIE (1920-1955)
ROLLINS SONNY (1929-)
SHANK BUD (1926-2009)

Copyrighted material

Copyrighted material

KONITZ LEE (1927-)

TROMBONE

HIGGINBOTHAM J. C. (1906-1973)
JOHNSON JAY JAY (1924-2001)
MANGELSDORFF ALBERT (1928-2005)
WELLS DICKY (1907 ou 1909-1985)

TROMPETTE

ALLEN HENRY RED (1908-1967)
ARMSTRONG LOUIS (1901-1971)
BAKER CHET (1929-1988)
BOWIE LESTER (1941-1999)
BROWN CLIFFORD (1930-1956)
CHERRY DON (1936-1995)
CLAYTON BUCK (1911-1991)
DAVIS MILES (1926-1991)
DORHAM KENNY (1924-1972)
ELDRIDGE ROY (1911-1989)
FARMER ART (1928-1999)
GILLESPIE DIZZY (1917-1993)
HUBBARD FREDDIE (1938-2008)
JAMES HARRY (1916-1983)
JOHNSON BUNK (1889-1949)
LYTTELTON HUMPHREY (1921-2008)
MARSALIS WYNTON (1961-)
MORGAN LEE (1938-1972)
NAVARRO FATS (1923-1950)
TRUFFAZ ERIK (1960-)
WILLIAMS COOTIE (1908-1985)

TRUFFAZ ERIK (1960-)

• TRUFFAZ ERIK (1960-)

TURNER JOE (1907-1990)

• TURNER JOE (1907-1990)

TURNER JOSEPH VERNON dit BIG JOE (1911-1985)

• TURNER BIG JOE (1911-1985)

TWIST

BALLARD HANK (1936-2003)

Copyrighted material

Copyrighted material

U

ULTRACHROMATISME
MANERI JOE (1927-2009)

Copyrighted material

V

VARIATION, *musique*
JAZZ

VAUGHAN SARAH (1924-1990)
• VAUGHAN SARAH (1924-1990)
JAZZ

VEE JAY RECORDS
REED JIMMY (1925-1976)

VENTURA RAY (1908-1979)
• VENTURA RAY (1908-1979)

VIBRAPHONE
HAMPTON LIONEL (1908-2002)
JACKSON MILT (1923-1999)

VIOLON
GRAPPELLI STÉPHANE (1908-1997)
JENKINS LEROY (1932-2007)
PONTY JEAN-LUC (1942-)

VIRTUOSITÉ
KÜHN JOACHIM (1944-)
MANGELSDORFF ALBERT (1928-2005)

VODOU ou VAUDOU
CRÉOLE MUSIQUE

VOIX, *esthétique*
ANDERSON MARIAN (1897-1993)
HOLIDAY BILLIE (1915-1959)
McFERRIN BOBBY (1950-)
NEGRO SPIRITUAL ET GOSPEL

Copyrighted material

Copyrighted material

Z

ZAPPA FRANK (1940-1993)
PONTY JEAN-LUC (1942-)

ZAZOU
CALLOWAY CAB (1907-1994)

ZYDECO
CHENIER CLIFTON (1925-1987)

Copyrighted material